

إضاءات نقدية

فصلية محكمة

تعنى بالأدبين العربي و الفارسي

السنة الثانية، العدد الخامس، ربيع ۱۳۹۱ ش

ردمد ۲۲۵۱-۶۵۷۳

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م



التعبير الشعرى فى المديح النبوى عند العطار النيشابورى

عبدالحميد أحمدى*

الملخص

عندما تتخطّى أفكار الشاعر ومعانيه عالمها الداخلى وتعبر إلى الخارج تتجلّى فى شكل من أشكال التعبير الشعرى. فالشعراء فى تعبيراتهم الشعرية وإن كانوا يخضعون لأطر ونُظُم موحّدة إلا أنّ لكلّ واحد منهم أسلوبه الذى يميّزه عن الآخرين؛ الأمر الذى أدّى إلى التنوّع فى المظاهر الفنّية للنتاجات الشعرية ذات الموضوع المشترک. ومن الموضوعات المشتركة التى عالجها الأدباء من مختلف الجنسيات موضوع المديح النبوى؛ وقد تنوّعت طرق التعبير عنه بتنوّع الأدباء، وهذا لاينفى وجود خصائص تعبيرية مشتركة بين الأدباء فى تناولهم لهذا الموضوع. وقد جاءت هذه الدراسة لتحدّد خصائص التعبير الشعرى عند العطار النيشابورى فى مديحه النبوى.

الكلمات الدليلية: الصورة الشعرية، التشبيه، الاستعارة، الكناية، الصنعة البديعية.

*. أستاذ مساعد بجامعة زابل، إيران.
Elyasiniahmadi@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.عبدالحميد أحمدى

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/٢٣هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٣/٣هـ. ش

المقدمة

يعدّ فريد الدين العطار النيشابورى(۶۲۷-۵۵۳ق) من أبرز شعراء إيران القدامى؛ وقد كرّس جلّ اهتماماته فى سبيل نشر المعانى العرفانية، كما يتخيلها هو، من خلال آثاره الأدبية. فنتاجات العطار المحقّقة فى مجال الشعر هى: خسرونامه (=إلهى نامه)، وأسرار نامه، ومنطق الطير، ومصيبت نامه، والديوان، ومجموعة من الرباعيات المسماة بـ "مختارنامه"؛ بالإضافة إلى كتابه المنثور تذكرة الأولياء والذى ضمّ فى معظمه تقارير عن أحوال كبار الصوفية وأقوالهم؛ وكلّ نتاج نسب إلى العطار خارج هذا الإطار الذى حدّده الشاعر بنفسه لايوثق بصحته. (شفيعى كدكنى، ۱۳۸۲ش: ۲۲)

وقد أكثرالعطار من مدح النبىّ (ص) فى نتاجاته وجاءت هذه المدائح عنده موزّعة فى مقدّمات كتبه. فالعطار لم يستفتح مدائحه بذكر الأماكن أو التغزّل أو ما يسمّى بالنسيب، كما جرت عليه العادة عند بعض الأدباء فى الأدب العربى؛ كما أنّه لم يُقَدِّم لها بالمعانى الزهدية وبالوعظ والدّعاء، بل أخذ يمدح النبىّ (ص) مباشرة ويشيد بفضائله، اللهمّ إلا فى قصيدته التى افتتح بها ديوانه حيث بدأها بتوحيد الله والثناء عليه، ثمّ انتقل إلى المعانى الزهدية، ومنها خلص إلى مدح النبىّ والثناء على خلفائه من بعده، واختتمها بالدّعاء والإنابة إلى الله تعالى.

الصورة الشعرية

يلجأ الشاعر للتعبير عن تجربته الشعورية إلى الصورة، والصوة الشعرية هى الهيئة التى تثيرها الكلمات بشرط أن تكون معبّرة وموحية؛ (الداية، ۱۹۹۶م: ۷۱) وتعتبر الصورة الشعرية جانبا من اللغة الشعرية التى تلعب الصور البلاغية والمسمّاة بالخيال الجزئى[۱] دورا مهمّا فى تكوينها. فالمجاز، والتشبيه، والكناية من الأساليب البيانية التى

۱. «الخيال نوعان: خيال جزئىّ ويتمثّل فى الصور الأدبية مثل التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل، وخيال كلّى ويسمّى الصورة الكلّية أو الصورة الأدبية أو الصورة الشعرية فى القصيدة، مثل رسم صورة كلّية تُعدّ لوحة متكاملة يتناولها الأديب بالعرض من خلال بعض الصور الجزئية.» (خورشا، ۱۳۸۱ش: ۲۴)

يعتمد عليها الأديب فى رسم صوره الفنية. ومن خصائص هذه الوسائل البيانية أنها تمنح النص الشعرى الإثارة، وتضفى على الكلام رونقا وجمالا.

الصورة التشبيهية

اهتمّ العطار اهتماما واسعا بالصورة التشبيهية التى تعتبر عماد الصورة البيانية. فهى «تتعامل مع الواقع المحسوس بأبعاده، ومع الجوانب التجريديّة الفكريّة، ومع أعماق الإحساس النفسى الداخلى، وهى تتوزّع بحسب المواقف الانفعالية، وليست هناك نقطة محوريّة ثابتة للمحسوس أو المجرّد النفسى بل يملى اتخاذ هذا أو ذاک منطلقا السياقُ وتجربةُ الفنّان المعبّر عنها.» (الداية، ١٩٩٦م: ٧٢) والتشبيه البليغ هو من أكثر التشابيه انتشارا فى مدائح العطار، فنراه يشبّه النبى (ص) بالكنز، والبحر، والبدر، والشمس، والجوهرة، والوردة؛ وكلّ هذه التشبيهات تبدو وللنظرة الأولى أنها من نوع التشبيه الحسّى إلّا أنّ المشبّه به يتحوّل فيها فجأة إلى عقلىّ بسبب إضافته إلى أمور معنويّة. فالنبيِ شمس ولكنّه ليس ذلک الكوكب المعروف فى المنظومة الشمسية، إنّه شمس الشريعة، وهو الكنز ولكنّه ليس كغيره من الكنوز إنّه كنز من الوفاء، وهو بحر إلا أنّه بحر من اليقين، وهو جوهرة ولكنّه جوهرة بحر التقوى، وهو وردة الغيب، وبدر الدنيا والآخرة، ومَلِک عالم الروح والفؤاد.

خواجــه دنيا ودين، گنج وفا　　　صدر وبدر هر دو عالم مصطفى
آفــتاب شــرع ودرياى يقين　　　نــور عـــالم رحمة للعالمين

(العطّار، ١٣٨٣ش: ٨٩)

- فالمصطفى محمّد كنز الوفاء، وسيّد الكونين، وبدر الدارين.
- فهو شمس الشريعة، وبحر اليقين، ونور الكون، والرحمة المهداة للعالمين.

گوهر درياى تقوا ذات او　　　تا أبد داعى حق دعوات أو

(العطار، ١٣٨٥ش: ١٩)

- فذاته جوهرة بحر التقوى، ودعوته دعوة حق أبديّة.

بى صبا گـــل كى برايد از قبا　　　او گل غيب است منصور از صبا

(المصدرنفسه: ٢١)

- فأنّى للوردة أن تتفتّح دون هبوب ريح الصبا عليها، فالنبى محمّد وردة غيب منصور بتسخير الريح له.

والشاعر فى هذه الصور قد استطاع، وبكلّ براعة، أن يُغْرِب فى التشبيه المبتذل المتداول بإضافة المشبّه به الحسى إلى أمور معنوية. وقد احتوت مدائح الشاعر على الكثير من هذا النوع من التشبيهات والتى يُريد من توظيفها التأكيد على الصفات المعنوية التى يتمتّع بها الممدوح، مما يدلّ على تأثّر الشاعر بالمعانى الدينية الصرفة فى تكوين صوره التشبيهية.

ومن الملاحظ كذلک فى توظيف الشاعر للتشبيه البليغ، أنّه كان يأتى بالمشبّه ممّا له صورةٌ حسنةٌ ومكانةٌ رفيعة فى ذهن المتلقّى، ثمّ يجعل المشبّه به من أحقر مشتملات الممدوح، ليبالغ فى وصف الممدوح من ناحيتين: باعتبار التشبيه البليغ من ناحية، وباعتبار المعنى من ناحية ثانية حيث يأتى بالتشبيه مقلوبا، ويزيد المعنى مبالغة بأن يجعل المشبّه به أحقر ما يشتمل عليه الممدوح؛ فنراه يشبّه الدنيا والآخرة بما فيها من مظاهر قيمة بغبارِترابِ أثارتْه قَدَمُ الرسول (ص)«هر دو گيتى گَرد خاک پاى توست.» (العطار، ١٣٨٣ش: ٩٣) أو يشبّه السماء بضفيرة من ضفائره «آسمان يک حلقه از گيسوى تو.» (العطار، ١٣٨٥: ٢٨) أو يلجأ إلى تشبيه كواكب السماء المتألّقة بأهون شيء يتّصل بالممدوح فيجعل كوكب زحل خادمه وحاجبه «بود كيوان هندوى چوبک زنش.» (المصدر نفسه: ٢١) ويجعل الزهرة كنّاسة على بابه «زهره دايم خاكروبى بر درش.» (المصدر نفسه: ٢١)

وقد يحدّد الشاعر لخلق لوحته الفنّية صفة معينة من صفات الممدوح، ثمّ يعقد مقارنة بينها وبين أمور ذات أهمّية كبرى فى عالم الخيال أو الواقع من خلال التشبيه البليغ الذى يعقده أو التشبيه المؤكد؛ فيشبّه أسطورة ماء الحياة[١] أمام لطفه وكرمه بقطرة من ماء، ويشبّه نهر الكوثر فى الجنّة بقطرة من ندى، أو يجعل حلّة الجنّة مع ما لها من جمال

١. ماء الحياة من الأمور الوهمية التى لا صلة لها بعالم الواقع كالعنقاء، والغول، وقد أكثر أدباء الفرس من ذكر هذه الأساطير فى نتاجاتهم الأدبية.

مقارنة بمظهر النبى(ص) كثياب بالية، ويجعل متاع الدنيا رطبا ويابسا أمام جوده مثقال حبّة من شعير:

در بـــر لطفش كه جان عالمى است   آب حـــيوان قطره وكوثر نمى است
در بر خَلقش كه خَلق آن است وبس   حُلّه فــــردوس خُلقان است وبس
در بر جـــــودش متاع خشک وتر   يـــک جو آرد وزن امّـا خشک تر

(المصدر نفسه: ٢١)

والعطار في صوره التشبيهية لم يعتمد على غير التشبيه البليغ إلا نادرا.فمن صوره التي جاء فيها التشبيه مفصّلا قوله:

زبس كامد همى جبريل نزدت   شده چون دحية الكلب قريشى[١]

(العطار، ١٣٧٧ش: ٦٦٢)

– فجبريل من كثرة تردُّده إلى مجلسک صاركدحية بن خليفة القرشي.

فالمشبّه جبرئيل والمشبّه به دحية بن خليفة الكلبى وأدات التشبيه(چون) ووجه الشبه(زبس كآمد) كثرة التردّد. وقد استخدم هذا النوع من التشبيه كذلک في معرض حديثه عن قصة الأسراء والمعراج؛ فشبّه روح النبيّ (ص) في تلک الليلة بالبحر في التموّج والهيجان؛ فقال:

مصطفى را كين سخن در گوش شد   جان چون درياى او پر جوش شد

(العطار،١٣٨٥ش: ٢٣)

ـ فما إن سمع النبى بنبإ معراجه إلى السماء حتى هاجت روحه كالبحر وتموّجت.

ومن التشبيه المرسل الذى اعتمد عليه العطار في رسم لوحته عن النبيّ (ص) قوله:

وصف او در گفت چون آيد مرا   چون عرق، ازشرم، خون آيد مرا

(العطار، ١٣٨٣ش: ٩٣)

---

١. دحية بن خليفة بن فروة بن فضالة بن زيد بن امرئ القيس بن الخزرج بن عامر بن بكر بن عامر الأكبر بن عوف بن بكر بن عوف بن عذرة بن زيد اللات بن رفيدة بن ثور بن كلب بن وبرة الكلبى. صاحَبَ رسول الله صلى الله عليه وسلم، شهد أحدا وما بعدهما بعثه رسول الله (ص) إلى قيصر رسولا سنة ست في الهدنة فآمن به قيصر وامتنع عليه بطارقته فأخبر دحية رسول الله (ص) بذلک فقال: «ثبت الله ملكه» (ابن الأثير ١٩٩٧م، ج٢: ١٣٦)

– كيف لی أن أفوه بوصفه والثناء عليه، وأنا فی ذلک من شدة حيائی أتصبّب دمًا كالعرق.

فاستعار الشاعر فی هذا البيت الدم لشدة احمرار الوجه ثمّ شبّهه بالعرق ليبالغ من خلال هذه الصورة التشبيهية الاستعارية فی عظمة الممدوح وسموّ مكانته، بحيث يغمر الحياء كيان الشاعر، ويعمّ الخجلُ وجوده إذا ما أراد أن يُشيد بفضائل ممدوحه وينوّه بها، وليس ذلک إلا لأنّه على يقين فی عجزه عن الوفاء بوصفه كما يليق به.

ومن الملاحظ كذلک فی تشبيهات العطار أنّه لايأتی بالمشبه والمشبه به فی صورة من صور التشبيه المعروفة بل يرمز إليهما فی غير صراحة، ويجعل المشبه به برهانا على إمكان ما أسنده إلى المشبّه؛ وقد اصطلح البلاغيون على تسمية مثل هذا التشبيه بالتشبيه الضمنی؛ وهذا التشبيه لايتضح للمتلقّی إلا من خلال المعنی. يقول العطّار مستثمرا مثل هذا النوع من التشبيه:

رسالت را رسولی چون تو ننشست   همه انگشتان يكسان نيست بر دست

(العطار، ۱۳۸۴ش: ۱۳)

ـ فالرسالة السماوية لم تتشرّف برسول مثلک(وهذا ليس بغريب) لأنّ أصابع اليد كذلک غير متساوية وإن كانت اليد واحدة.

فالشاعر لمّا أعلن أنّ النبی محمّد قد فاق الأنبياء طرًّا، وأنّ الشريعة السماوية لم تتشرّف برسول مثله، احتجّ لهذه الدعوى وبيّن إمكانها بأن شبّه هذه الحالَ بحال أصابع اليد فهی مختلفة وإن كانت اليد واحدة.

الصورة الاستعارية

وأمّا العنصر الثانی الذی اعتمد عليه العطّار فی تكوين صورته الشعرية هو عنصر الاستعارة بنوعيها التصريحية والمكنية. وتتميز الاستعارة عن التشبيه بأنّها أكثر إيحاءً وأعمق تصويرا.

وتأتی الاستعارة المكنيّة فی المرتبة الأولى من حيث نسبة الشيوع فی مديح العطّار النبویّ؛ وقد استطاع العطّار أن يوظّفها فی صورة فنّيّة تتجلّى فيها عبقريته فی إقامة

علاقة خفية بين الأشياء من خلال رؤيته الخاصّة. ففی ذکره لمعجزة انشقاق القمر يعلّل ذلک بتعليل حسن من خلال توظيفه للاستعارة المکنية واستحضار قصّة نبیّ الله يوسف (ع) بشکل غير مباشر، فيقول:

گويند مه شکافت تو دانی که آن چه بود　　　گـــردون ترنج ودست ببريد از آن لقا

(العطّار، ۱۳۷۷ش: ۳۸)

– يقال بأن القمر قد انشقّ؛ أتعلم ما هو السبب؟ فالسبب هو أنّ السماء ما إن شاهدت جمال النبی (ص)حتی قطّعت يدها والترنجة.

فقد شبّه الشاعر فی هذا البيت السماءَ بامرأة وحذفها، وأتی بشیء من لوازمها وهی قطّعت يدها والترنجة (ترنج ودست ببريد) علی سبيل الاستعارة المکنيّة، وسرّ جمالها التشخيص حيث خلع المشاعر والصفات البشرية والتی تجلّت بوضوح فی قصّة نبیّ الله يوسف (ع) علی السماء، فصيّرها تشعُر بما شعرت به النساءُ فی مجلس زليخا بعد خروج يوسف عليهنّ؛ وهذا هو منتهی المبالغة فی وصف جمال النبی.

فالعطّار قد لجأ فی کثير من صوره الشعرية إلی مثل هذا النوع من التشخيص ومن ذلک قوله:

خورشيد از آن سبلی، نيست درد چشم　　　کو چشم را از خاک درش کرد توتيا

(المصدر نفسه: ۳۸)

– إنّ الشمس لاتشعر بالرّمد من شدّة ذلک النّور (نور النبی) لأنّها تکحّلت بتراب عتبة باب الممدوح.

وقد ظهرت الاستعارة فی هذا البيت عندما جعل الشاعر الشمس، وهی مصدر النور، تکتحل بتراب عتبة باب النبی لکی لاتصاب بالرمد من شدّة ما يغشاها من نوره (ص). فالاستعارة هنا استعارة مکنية حيث شبّه الشمس بإنسان بجامع التأذی من شدة النور فی کلّ (فی المشبّه علی سبيل التخييل) وحذف المشبّه به وأتی بشیء من مشتملاته وهو الرمد للدلالة عليه، وفی تکحّلت بتراب عتبة بابه ترشيح ممّا رفع من مستوی خياليّة الصورة؛ ومن الملاحظ کذلک فی هذه الصورة أنّها احتوت علی المجاز المرسل لأن الـ(سبل) فی أصل اللغة بمعنی اختلال حاسّة البصر ويعدّ مُسَبَّبا فذَکرَ الشاعر المسبَّبَ

وأراد به السبب وهو شدّة النور فهكذا التقت في البيت الصورة الاستعاريّة مع صورة المجاز المرسل لتكوين الصورة الشعرية عن الممدوح والتي تتمثّل في أشعّة نوره الهائلة التي غطّت الوجود بأجمعه فتضاءل كلّ شيء أمامها حتى الشمس التي تعدّ رمزا للنور والضياء.

وقد تنوّعت الاستعارة المكنية في مدائح العطّار فجعل السماء ساجدة أمام عظمة النبيّ (ص) وجلاله، وصوّر العرش والكرسيّ وهما مُوَلِّيان وجههما نحوه، وصير السماء وهي تكحّل النجوم بتراب مقدمه، حتى أصبحت متلألئة بعد هذا التكحيل؛ فكلّ هذه العبارات جاءت على سبيل الاستعارة المكنية حيث شخّصها بكائن حيّ ينفعل بالممدوح ويتفاعل معه.

جـــــلوه كرده آفتاب روی او   آسمان صد سجده برده سوی او

(العطار، ١٣٨۵ش: ٢٠)

- فشمس وجهه قد أشرقت، وبكلّ خضوع قد خرّتْ له السماءُ ساجدة وخشعتْ.

هـــــــر دو عالم بسته فتراک او   عرش وكرسی قبله كرده خاک او

(العطار، ١٣٨٣ش: ٨٩)

- فالدنيا والآخرة مشدودتان بسمط مركبه، والعرش والكرسی متخذان لأنفسهما قبلة من تربته.

زهی كحلی، كه گردون از تعظّم   زخـــــاكت كرده كـــــحل، انجم

(العطار، ١٣٨۴ش: ١۴)

- مرحی فما أنجعک من كحل! فالسماء قد كحّلت نجومها بتراب مقدمک، اعتقادا منها بعظمة مقامک.

وإلى جانب الاستعارة المكنية قام العطّاربتوظيف الاستعارة التصريحية في رسم لوحته الشعرية عن النبی (ص)، ويبدو حسن هذا التوظيف بكلّ وضوح فی قوله:

چـــــون نرگس از نظارۀ گلشن نگاه داشت

بشكفت در رخش گل ما زاغ البصر وما طغی

(العطّار، ١٣٧٧ش: ٣٨)

- فلأنّه صان عینه عن النّظر إلی الروضات الجمیلة (کی لا یلتهی عن جمال المحبوب، فعُوِّض عن ذلک) بأن تفتّحت علی خدّه وردة "ما زاغ البصر وما طغی".

فقد تکاثفت الصور فی هذا البیت فاحتوی علی ثلاث استعارات، وتشبیه واحد؛ فجاءت الاستعارة التصریحیة فی کلمتی النرجس والروضة(گلشن)، حیث استعار الشاعر النرجس للعین فحذف المشبه ورمز إلیه بشیء من لوازمه وهو "نظاره"، کما أنّه استعار الروضة لکلّ منظر جمیل فحذف المشبّه بقرینة حالیة علی سبیل الاستعارة التصریحیة، وفی وجهه(رخش) استعارة مکنیة، حیث شبّه الوجه بأرض نبتت فیها الورود ثمّ حذف المشبّه به ورمز إلیه بشیء من مشتملاته وهو التفتّح(شکفتن) علی سبیل الاستعارة المکنیة.

والتشبیه البلیغ یکمن فی قوله: "گل ما زاغ البصر وما طغی"، فشبّه قوله تعالی: ما زاغ البصر وما طغی بالوردة بإضافة المشبّه به إلی المشبّه، وفی ما زاغ مجاز مرسل بعلاقة السبب والمراد به المسبب وهو الحمرة التی بدت علی وجه النبیّ(ص) من شدّة الفرح بعد سماع قول الله تعالی فی شأنه: ما زاغ البصر وما طغی. إذن فالتشبیه أساسا قد جری بین المسبّب، وهو حمرة وجه النبیّ(ص)، وبین الوردة.

وعندما أراد الشاعر أن یصوّر حقیقة ما قاله فی النبیّ (ص)، لجأ کذلک إلی الصورة الاستعاریة التصریحیة فاستعار الجوهرة لکلماته التی مدح بها النبیّ (ص) فقال:

هر گهر کان از زفان افشانده ام   در رهت از قعر جان افشانده ام

(العطار، ١٣٨٣ش: ٩۴)

ـ فکلّ جوهرة أخرجتها من فمی، فإنّما نثرتها فی سبیل مرضاتک من قعر نفسی.

وقد أردف الشاعر فی هذا البیت الاستعارةَ التصریحیة بالاستعارة المکنیة المجسّدة حیث جسّد نفسه ببحر عمیق فحذف المشبّه ورمز إلیه بشیء من لوازمه وهو القعر لیدلّ بهذا التشبیه علی أنّ کلامه فی النبیّ (ص)، کالجوهرة فی أعماق البحار، خالص نابع من صمیم قلبه لا تشوبه أیة شائبة.

وکثیرا ما اعتمد العطّار علی الآیات القرانیة فی تکوین صوره البیانیة کما بدا ذلک بوضوح من خلال النماذج التی قدّمناها ومن الأمثلة علی ذلک قوله:

مه وخورشيد چون باشد مُدَثّر   دثار از سر برافکن، قم فأنذر

(العطار، ۱۳۸۴ش: ۱۱)

- کيف يحلو للشمس أن تتدثّر وللقمر أن يحتجب، فهيّا أزل الدثار من على نفسک واستعدّ للإنذار.

فاستعار الشاعر هنا الشمس والقمر للنبيّ، فحذف المشبّه وهو النبيّ ورمز إليه بشيء من مشتملاته وهو(دثار از سر برافکندن) على سبيل الاستعارة التصريحية، وعبارة قم فأنذر ترشيح، وتوظيفه للآيات القرآنية في هذا المثال واضح وجليّ.

الصورة الکنائية

والعنصر الثالث والذی تجلّى بوضوح في لوحة العطّار الفنّية عنصر الکناية؛ فالکناية «هی صورة قائمة على نوع آخر من الحيوية التصوّرية، فهناک أوّلا المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية ثمّ يصل القارئ أو السامع إلى معنى المعنى أی الدّلالة المتّصلة وهی الأعمق والأبعد غورا فيما يتّصل بسياق التجربة الشعورية والموقف.» (الداية، ۱۹۹۶م: ۱۴۱)

وقد استعمل العطّار الصورة الکنائية في مواضع مختلفة من مديحه، فمن التعبيرات الکنائيّة عنده:

الدال	المعني الوضعي	المعني الكنائيّ
ميان محكم بستن	شدّ كشحه	الاستعداد للخدمة
سر پيچيدن	أدار رأسه ولواه	المخالفة وعدم الطاعة
خط دادن	أعطاه رسالة مكتوبة	الاعتراف
تشت دار	حامل الطست	الخادم
جاي گم شدن	فُقِدَ المكانُ وانعدم	عالم الغيب

وقد جاءت هذه التعبيرات الکنائية على وجه الترتيب في الأبيات التالية:

زهـــی موسی عمران بر در تو   بـــهارونی ميان در بسته محکم

تو را شيطان مسلمان گشته جاويد   ولـــی پيچيده ســـر از پيش آدم

(العطّار، ۱۳۷۷ش: ۶۶۴)

- مرحى! فموسى بن عمران شدّ كشحه واستعدّ لخدمتک كما كان أخوه هارون فى خدمته.

- فالشيطان الذى عصى آدم ولم يَنْقَدْ له، خضع لک واستسلم إلى الأبد

تويى سلطان مطلق در دو عالم   كه خط دادند انس وجانّ ووحشى

(المصدر نفسه: ٦٦٢)

- فأنت الحاكم المطلق فى الدنيا والآخرة، الحاكم الذى اعترفت جميع الكائنات من إنس، وجنّ، ووحش بقدرته وسلطانه.

فلک زان مى رود با تشتِ خورشيد   كه هست از ديرگاه تشت دارت

(المصدر نفسه: ٦٦۴)

- فالفلک ما يدور بطست الشمس على الدوام إلا ليعترف بأنه خادمک المطيع منذ القدم.

آنجا كه جا گم شد گم كرده باز يافت   از هر صفت كه وصف كنم بود ماورا

(المصدر نفسه: ٣٨)

- ففى عالم الغيب نال النبىّ محمّد ما افتقده فى عالم الشهادة، فلذا تعذّر وصفى إياه لأنّه فاق جميع الأوصاف.

فجميع هذه التعبيرات الكنائية التى مرّت علينا تؤكد بشكل أو بآخر معنى واحدا وهو أنّ جميع الكائنات الحية والجامدة غايتها أن تحظى بتقديم خدمة للممدوح. وقد اتّخذ الشاعر هذه التعبيرات منطلقا لتقرير أفضلية ممدوحه على جميع الخلق طرّا.

الصنعة البديعية

وأمّا بالنسبة للصنعة البديعية وما فيها من ألوان التحسين اللفظى والمعنوى فقد حَظِى الطّباق والجناس فى المديح النبوى عند العطّار بنصيب أوفر من العناية. فمن الطباق جمعُه بين الظل والشمس(سايه وخورشيد)، والعيان والخفاء(آشكار ونهان)، والمتقدّم والمتأخّر(پيشوا وپس رو)، والضحک والبكاء(خنده وگريه)، والمعدومات والموجودات، والخاصّ والعامّ، وغيرها من الأمور التى جمعها مبدأ التّضادّ واتّخذها الشاعر وسيلة فنّية

لإغناء صورته الشعرية.

وأمّا الجناس والذی یعدّ من المحسّنات اللفظيّة فقد اعتنى به الشاعر فی مدیحه أيما اعتناء وذلک بسبب ما يخلقه الجناس من نغمات منسجمة تطرب النّفس إذا ما أُحْسِنَ توظيفه، ولكن استخدام الشاعر لصنعة الجناس لم یکن مقصورا على الميزة الموسيقية التي يتمتّع بها الجناس بل أحيانا لجأ إليه كوسيلة لتبيين المعانی العرفانية وتقريرها فی ذهن المتلقّی. فمن الأمثلة على ذلک مجانسته بين كلمتی أحمد وأحد للتعبير عن مرحلة الفناء، آخر مرحلة من مراحل السلوک فی المعجم الصوفیّ عند العطّار، وقد جاء ذلک فی معرض حديث الشاعر عن معراج النبیّ (ص)، فقال:

میم احمد محو شد پاک آن زمان   تا احد ماند وشد احمد از میان

(العطار، ۱۳۸۵ش: ۲۶)

- وفی تلک اللحظة انمحى ميم أحمد تماما، وبذلک فنی أحمد ولم يبقى إلا الأحد.

فالجناس بين كلمتی أحمد وأحد جناس غير تامّ مكتنف يدلّ على براعة الشاعر فی توظيف الجناس لخلق صورة فنّية موحية.

ومن الملاحظ كذلک فی استخدام الشاعر للجناس أنّه لم يعتمد فی مديحه النبوی إلاّ على غير التّامّ بأنواعه المختلفة، فقد جانس بين كلمتی صدر وبدر(جناس غير تامّ لاحق) ومهترين وبهترين(جناس غير تامّ مضارع) وحَلْقَتْ وخِلْقَت(غير تامّ مصحّف) وانگشت وانگشتر(ناقص مطرّف) وانگشت وانگشتوانه(ناقص مذيل)؛ وهناک العديد من هذا النوع من الكلمات المتجانسة التی توزّعت فی المديح النبوی عند الشاعر.

ومن الأساليب التی اعتمد عليها العطّار فی صوره أسلوب التكرار؛ والتكرار هو إعادة كلمة أكثر من مرّة فی سياق واحد لنكتة؛ إمّا للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو التهويل، أو للتلذذ بذكر المكرّر.

ولابدّ للتكرار أن يعتمد على عماد معنوی حتی لا يصبح مجرّد حشو، «لأنّه يمتلک طبيعة خادعة، فهو على سهولته وقدرته فی إحداث جرس موسيقیّ يستطيع أن يُضِلّ الشاعرَ ويوقعَه فی مزلق تعبيری... ويتحوّل إلى مجرّد تكرارات لفظية مبتذلة. » (نازک

الملائكة، ١٩٦٢م: ٢٥٧)

وقد بدت هذه الظاهرة فى مديح العطّار بشقّيها الأفقى والعمودى، فالتكرار الأفقى هو الذى يكون فى البيت الواحد والتكرار العمودى هو الذى يتخلّل أبياتا مختلفة فى مقطع شعرى واحد. فمن الكلمات التى استثمرها العطّار لغرض التكرار لفظة "زهى" التعجّبية، فهذه الكلمة ذات صوت رنّان، وإيقاع موسيقىّ جميل، إضافة إلى ما تحمله من معانى التبجيل والتمجيد التى تتناسب تماما مع موضوع المديح. فلفظة "زهى" لفظة سائلة المعنى ذات مرونة تتغير بتغير الصفات التى تعقبها، فلذا اتّخذ الشاعر تكرارها وسيلة للتعجب الدالّ على الاندهاش بعظمة الممدوح. فمن الأمثلة على ذلك قوله:

زهى رتبت، زهى قدرت، زهى قدر　　　زهى صاحب، زهى صادق، زهى صدر
زهـــى عرش مجــــيد آستانه تو　　　زهـــى هفت آسمان يـــک خانه تو
زهى فاضلترين کـــس انـــبيا را　　　زهـــى محرمترين شخـــص خدا را
زهى لشکر کش جود تو قُـــلزُم　　　زهـــى چوبک زن بـــام تو انجم
زهى کحلى که گردون از تـــعظّم　　　زخــاکت کرده کحلِ چـــشم، انجم

(العطار، ١٣٨٤ش: ١٤)

– مرحى! فما أعظمک منزلة وقدرة وقَدَراً، وما أجلّک صاحبا وصادقا وسيدا!

– مرحى! فالعرش المجيد ليس إلا بلاط ملکک، والسموات السبع ليست إلا دارا من دُوْرِک.

– مرحى! فأنت أفضل الأنبياء طرّا، وأقرب النّاس إلى الله حرمة ومقاما.

– مرحى! فقادة جيوش جودک البحار العميقة، وحرّاس سطح منزلک النجوم الوضيئة.

– مرحى! فما أنجعک من کحل ! فالسماء قد کحّلت نجومها بتراب مقدمک، اعتقادا منها بعظمة مقامک.

لقد حاول العطّار أن يجعل من أسلوب التکرار أداة جمالية تخدم موضوعه الشعرى، لأنّها تحتوى على إمکانيات تعبيرية هائلة تغنى المعنى إذا ما استطاع الشاعر أن يتحکم بها ويبعُدها من أن تکون مجرّد تکرارات لفظية مُملّة. وقد أحسن العطّار فى معرض

حديثه عن قصّة خاتم النبی استثمار لفظة انگشت (إصبع)، فجاءت فی ستة وثلاثين بيتا؛ وعلی الرغم من كثرة تكرارها وتكرار كلمة انگشتر(خاتم) معها إلا أنّ الأبيات التی احتوت علی هاتين اللفظتين كانت محكمة التركيب متناسقة المعنی، لايبدو عليها أدنی ابتذال، يقول:

چـو گـــردانيد او انگشتری را　　درآمـــد جبـــرئيل آن داوری را
کـــه ای سيد دل از انگشتری دور　　که ندهند کـــار بـــا انگشتری نور
فلـــک از بـهر تو انگشتری پشت　　چـــرا مشغول می گردی به انگشت
طـفيل تـــو دو گيـــتی سراسر　　قـــيامت بـــا يک انگشتت بـــرابر
تـويی بی سايه پيش تو خورشيد　　چـــو طفلی می مـــزد انگشت اميد
قـدم بر عرش نه از عـرصه فرش　　که از فرق تو انگشتی است تا عرش
گـر انگشتی شود جـــبريل پيش　　بـــسوزد همچو انگِشتی پر خويش
رسالت را رسولی چون تو ننشست　　همـه انگشت يکسان نيست بر دست

(المصدر نفسه: ۱۲و۱۳)

– فما إن اتّخذ النبیّ (ص) لنفسه خاتما حتی نزل عليه جبريل المَلَکُ المُحَکّمُ قائلا:

– يا سيدی، دع الانشغال بالخاتم، فإنّ انشغال الفؤاد به لايفضی إلی نور.

– فالفلک كالخاتم طوع أمرک، يَدعَمُک ويُسانِدُک، إذن فلماذا الالتهاء بعد ذلک بأمر إصبعک.

– فالدنيا والآخرة طُفَيلِيّتا وُجُودِک، والقيامة وعظمتها لا تساوی إلا إصبعا واحدا من أصابعک.

– فأنت نور لا ظلّ لک، والشمس أمام نورک تمصّ إصبع الأمل.(رجاء أن تنال من نورک ما يزيد من شدّة نورها.)

– فمِن علی أديم الأرض قُمْ وامشِ علی سطح العرش لأنّ الفاصل بين مفرق رأسک وعرش الرحمن لا يتجاوز الإصبع.

– (فهذا المكان لا يليق إلا بک) فجبريل(مع ما له من مكانة) لو تقدّم قيد إصبع

لاحترق جناحه، وصار كالفحم أسود.

- فالرسالة السماوية لم تتشرّف برسول مثلک، (وهذا ليس بغريب) لأنّ أصابع اليد كذلک غير متساوية وإن كانت اليد واحدة.

وقد استطاع الشاعر من خلال تكرار كلمة انگشت وانگشتر فى هذه الأبيات أن يخلق صورا تشبيهية، واستعارية، وكنائية لتصوير ما فى ذهنه من أفكار صوفية مغرمة بالمبالغة فى تعظيم النبىّ (ص).

والمبالغة هى الإفراط فى الوصف، فإذا كان الوصف ممكنا عقلا وعادة فهو التبليغ، وإن كان ممكنا عقلا لا عادة فهو الإغراق، وإن كان ممتنعا عقلا وعادة فهو الغلوّ. (الخطيب القزوينى،٢٠٠٤م: ٢٥٨) فالمبالغة «إذا لم تِزيف الحقائق ولم تصوّر غير الواقع ولم توهم الباطل فهى مقبولة، بل قد تكون دعامة الصدق الفنىّ لتصوير المعنى، وإثارة الفكر والخيال وتوصيل أعمق الحقائق.» (غنيمى هلال، ١٩٧٣م: ٢٣٠) وتتجلّى مثل هذه المبالغة بوضوح فى معظم الصور التشبيهية والاستعارية حيث يُدَّعَى فيها بلوغُ وصفٍ غايته فى الشدّة أو الضعف، وللوصف مصداقيته بالنسبة للموصوف، والزيادة تكون فيه من جهة الادّعاء شدّة أو ضعفا.ولكن إذا كانت المبالغة فى وصف لا أساس له حقيقة فهى مردودة مذمومة.

وقد اعتمد مديح العطّار فى معظمه على المبالغة بشقّيها المذموم والمقبول؛ فمن المبالغة المذمومة والمردودة القول بأنّ محمّدا فى حقيقته هو ذلک النور الأزلىّ الذى بواسطته تمّ خلقُ جميع الكائنات، فهذا القول ادّعاء كاذب فى صفة لا أساس لها حقيقة ولا يقرّها العقل ولا الشرع فالله سبحانه وتعالى يأمر نبيه بأن يقرّ وبكلّ تواضع أنّه بشر لايملک الخلق ولا الأمر: ﴿قُلْ إِنَّمَا أَنَا بَشَرٌ مِثْلُكُمْ يُوحَى إلى أَنَّمَا إِلَهُكُمْ إِلَهٌ وَاحِدٌ فَمَنْ كَانَ يَرْجُو لِقَاءَ رَبِّهِ فَلْيَعْمَلْ عَمَلًا صَالِحًا وَلَا يُشْرِكْ بِعِبَادَةِ رَبِّهِ أَحَدًا﴾ (الكهف: ١١٠) ولكنّ العطّار يقول:

هر دو گیتی از وجودش نام یافت　　　عــرش نیز از نام او آرام یافت
همـــچو شبنم آمدند از بحر جود　　　خلق عالم بر طفیلش[١] در وجود

١. الطفيل: الكائن الحى الذى يعتمد فى وجوده على وجود الغير.

نــــور او مقـــــصود مخلوقات بود اصـــــل معدومات ومـــوجودات بود
حق چو دید آن نور مطلق در حضور آفـــــرید ازنــــور او صـــد بحر نور
بــــهر خویش آن پاک جان را افرید بهر او خلق جـــــــهان را آفــــرید
آفریـــــنش را جز او مقصــود نیست پاک دامن تر ازو مـــــوجود نیست
آنـــــچه اول پدید شـد از غیب غیب بود نور پـــاک او بـــــی هیچ ریب
بـــعد ازآن آن نور عــــالی زد علم گـــــشت عرش وکـرسی ولوح وقلم

(العطار، ۱۳۸۳ش: ۸۹)

– فمن جود وجوده ظهرت الدنيا والآخرة، ومن بركة اسمه نال العرش السكون والراحة.

– فكائنات العالم جمعيها حَظِيت بالوجود من وجوده، فكأنّها الندى الذى انبعث من بحر جوده.

– فنوره غاية كلّ مخلوق، وهو أصل كلّ كائن ومعدوم.

– وما إن رأى الحق سبحانه وتعالى تجلّيات ذلک النور المطلق حتى أظهر منه المئات من بحار الأنوار.

– فلنفسه خلق الله تعالى تلک النفس الطاهرة، ولها خلق العوالم كلها.

– فهو الغاية من الخلق والإنشاء، وهو الأطهر بين الكائنات جمعاء.

– فأوّل شيء بان فى عالم الغيب هو نوره الطاهر بلا ريب.

– ثمّ أقام هذا النور المعظّم للدلالة على نفسه الراية والعلم، فظهر به العرش والكرسى واللوح والقلم.

فإذا كانت هذه الأبيات تدلّ دلالة واضحة على توظيف الشاعر للمبالغة بشقّها المذموم إلا أنّ الجانب المقبول منها قد تجلّى فى مواضع كثيرة من مديح الشاعر، حيث كان اعتماده على صفة حقيقية، عقلية أو شرعية، وجاء الادّعاء من جهة بلوغ الوصف غايته فى الشدّة.

النتيجة

اهتمّ العطار اهتماما واسعا بالصورالبلاغية فى تكوين لوحته الفنّية عن النبيّ حيث

استطاع أن يتعامل من خلالها مع الواقع المحسوس بأبعاده المختلفة ومع الجوانب الغيبية التجريدية بشتى أنواعها ، وقد تمكّن من خلالها أن يعبّر عن أعماق إحساسه النفسى ومواقفه الانفعالية بشكل واضح.

والتشبيه البليغ هو من أكثر التشابيه انتشارا فى مدائح العطار، وكلّ تشبيهاته تبدو وللنظرة الأولى أنها من نوع التشبيه الحسّى إلّا أنّ المشبّه به يتحوّل فيها فجأة إلى عقلىّ بسب إضافته إلى أمور معنويّة.

ومن العناصر المهمّة التى اعتمد عليها العطّار فى تكوين صورته الشعرية عنصرُ الاستعارة بنوعيها التصريحية والمكنية. وتأتى الاستعارة المكنيّة فى المرتبة الأولى من حيث نسبة الشيوع فى مديح العطّار النبوىّ، وقد استطاع العطّار أن يوظّفها فى صورة فنّيّة تتجلّى فيها عبقريته فى إقامة علاقة خفية بين الأشياء من خلال رؤيته الخاصّة.

وأسلوب التكرار تجلّى فى مديح العطّار بشقّيه الأفقى والعمودى. فالكلمات التى استثمرها الشاعر لغرض التكرار ذات صوت رنّان، وإيقاع موسيقىّ جميل، إضافة إلى ما تحمله من معانى التبجيل والتمجيد التى تتناسب تماما مع موضوع المديح. فلفظة "زهى" مثلا لفظة سائلة المعنى ذات مرونة تتغير بتغير الصفات التى تعقبها، فلذا اتّخذ الشاعر تكرارها وسيلة للتعجب الدالّ على الاندهاش بعظمة الممدوح. كما أنه وظّف المبالغة بأنواعها المختلفة، المقبولة والتى لم تصوّر إلا الواقع والمرفوضة والتى زيّفت الحقائق.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن الأثير، ابو الحسن عز الدين على بن محمّد. ۱۹۹۷م. ***أسد الغابة فى معرفة الصحابة.*** بيروت: دار المعرفة.

الخطيب القزوينى، ابو المعالى جلال الدين محمّد بن عبدالرحمن. ۲۰۰۴م. ***الإيضاح فى علوم البلاغة.*** تحقيق غريد الشيخ محمّد وإيمان الشيخ محمّد. بيروت: دار الكتاب العربى.

خورشا، صادق. ۱۳۸۱ش. ***مجانى الشعر العربى الحديث ومدارسه.*** طهران: دار سمت للنشر.

الداية، فايز. ۱۹۹۶م. *جماليات الأسلوب*. بيروت: دار الفكر المعاصر.

شفيعي كدكني، محمد رضا. ۱۳۸۲ش. *زبور پارسی "نگاهی به زندگی وغزل های عطار"* . طهران: دار آگاه للنشر.

العطار النيشابوری، فريد الدين. ۱۳۸۴ش. *اسرار نامه*. دراسة وتحقيق: سيد صادق گوهرين. طهران: دار زوّار للنشر.

العطار النيشابوری، فريد الدين. ۱۳۷۷ش. *الديوان*. تحقيق محمود علمي. طهران: دار جاويدان للنشر.

العطار النيشابوری، فريد الدين. ۱۳۸۷ش. *إلهی نامه*. تحقيق محمد رضا شفيعي كدكني. طهران: دار سخن للنشر.

العطار النيشابوری، فريد الدين. ۱۳۸۵ش. *مصيبت نامه*. تصحيح نوراني وصال. طهران: دار زوّار للنشر.

العطار النيشابوری، فريد الدين. ۱۳۸۳ ش. *منطق الطير*. تحقيق محمد رضا شفيعي كدكني. طهران: دار سخن للنشر

غنيمي هلال، محمّد. ۱۹۷۳م. *النقد الأدبی الحديث*. بيروت: دار العودة.

نازک الملائكة. ۱۹۶۲م. *قضايا الشعر العربی المعاصر*. بيروت: منشورات دار الآداب.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م

تعليم اللّغة العربيّة فی إيران
(دراسة نقدية فی أهدافها ومناهجها)

محمّد نبی أحمدی*
علی سليمی**

الملخص
إنّ مناهج تعليم اللغة لاتكون من العلوم والفنون المتوطّنة ضرورة. ولهذا فمن الضروری الاستفادة من المناهج العالمية الجديدة لتعليمها، وإنّ الأساليب القديمة تحتاج إلی التصليح، والتحسين، والتحديث علی مرّ الزمن. علی سبيل المثال إنّ تعليم اللّغة الثانية علی أساس المناهج المنسوخة مثل: "الترجمة والنحو" أقصيت منذ سنوات فی العالم؛ لكنّها كانت ولاتزال تسود علی نظامنا التعليمی فی إيران. ورغم أنّنا أدركنا بأنّ هذه الأساليب لاتلبّی حاجاتنا فی التعليم لكنّنا نستخدمها ولانغيّرها. فمن الضروری أن يبنی تعليم اللّغة علی أساس توفّر شروط، منها أنّ أسلوب التعليم لايكون ثابتاً ومن الممكن أن نغيّره بالتدرّج مع تطوّر التقنيّات التعليميّة ووسائطها وفق مناهجها الجديدة فی العالم.

الكلمات الدليلية: التخطيط العلمی، اللّغة العربيّة فی إيران، مناهج التعليم الحديثة.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة رازی فی كرمانشاه، إيران.Mnabiahmadi@razi.ac.ir
**. أستاذ مشارک بجامعة رازی فی كرمانشاه، إيران. Salimi1390@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادی نظری منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/١١هـ. ش   تاريخ القبول: ١٣٩١/٢/٢٥هـ. ش

المقدّمة

إنّنا وبالعناية إلى آيات: ﴿الرَّحْمنُ عَلَّمَ الْقُرْآنَ خَلَقَ الْإِنْسانَ عَلَّمَهُ الْبَيان﴾ (الرحمان: ۱– ۴) نرى أنّ الله سبحانه يؤكّد على تعليم اللغة بعد تعليم القرآن وبيان خلق الإنسان. أو في آية: ﴿ومِنْ آياتهِ خَلْقُ السَّماواتِ والْأَرْضِ واخْتِلافُ أَلْسِنَتِكُمْ وأَلْوانِكُمْ إِنَّ في ذلکَ لَآياتٍ لِلْعالِمين﴾ (الروم: ۲۲) نلاحظ أنّه تعالى يعدّ اختلاف الألسنة من آياته؛ كلّ هذه تدلّ على أنّ اللّغة وتعليمها مهمة. وإنّ الرسول (ص) في أوائل تأسيس الدولة الإسلامية يوصى أحد أصحابه باسم زيد أن يتعلّم اللغة السريانيّة للإشراف على عقد العهود مع الدول الأجنبيّة. يدلّ هذا على أنّ تعليم اللّغات العالمية الحيّة كانت ذات أهمية مرموقة في تاريخ الأمة الإسلامية. وتتبيّن أهميّة الموضوع مع ظهور الحركة العظيمة للترجمة من القرن الثاني حتّى الخامس للهجرة وترجمة العلوم الحديثة التي كتبت باللّغة اليونانيّة في العالم على يد أفراد كحنين بن اسحاق وأولاده.

علماً بأنّ العالم في عصرنا قد تحوّل إلى قرية صغيرة من حيث العلاقات، وأنّ العلوم والإبداعات تتقدّم كلّ يوم أكثر من الماضي، وبسبب الحاجة إلى هذه العلوم والإبداعات، اشتدّت ضرورة تعلّم اللّغات الأجنبيّة كثيراً؛ وخاصّة اللّغة الرسميّة لعالم الإسلام أي اللغة العربيّة الّتي تحظى بأهميّة بالغة في إيران منذ العصور القديمة حتّى العصر الحاضر.

فإذا أردنا النجاح على صعيد تعليم اللّغة العربيّة في إيران فلابدّ من القيام بتخطيط علميّ له. وكما يقول فيوارز وجزنل: «إنّ التخطيط هو من أهمّ المشاكل في عمليّة التعليم. فمن الواجب أن يحقّق كلّ برمجة متطلّبات المتعلّمين في المجتمع حتّى يكون مؤثّراً ويسجّل لهم نجاحاً.» (ريني فرد،۱۳۷۱ش: ۱۸)

إنّ أهمّ موضوع يقع على المخطّطين هو أن يعتنوا بترسيم الأهداف التعليمية بعيداً عن الكليّة في الرؤية، ومتابعة مراحل تعرّف المتعلّم على اللغة، ثمّ مقدرته في مسير الأهداف وفي النهاية تقييم كيفيّة التعليم.

من الضروري أن يتعيّن مسير التعليم ووسائطه للمخطّطين قبل كلّ شيء حتّى تتحقّق الأهداف من وجهة نظرهم. ولأجل أن تبدأ هذه البرمجة دقيقة وعميقة في كلّ جوانبها، من الضروري أن تدرس قيود النظام التعليمي الحالي، وتقيّم الإمكانيّات الموجودة،

وتقدّر الحوائج الأماميّة. وبعد ذلک نستطيع أن نخطو نحو تحقّق الأهداف بإرادة قويّة دون اعتناء بإثارة الضجّات. إنّ تعليم اللّغة العربية كغيرها من اللّغات يستلزم تخطيطه على أساس الأنماط السائدة فى العالم، وألا نخطو فى الطريق الخاطئ الراهن.

فمن الواجب أن يحلّل كلّ من منهج التعليم، وسنّ المتعلّم، وتحديد بداية زمان التعليم ونهايته، والمقوّمات الأساسيّة للصفّ، واختيار النصوص الدراسيّة قبل القيام بتخطيط علميّ لتعليم اللّغة العربيّة فى إيران. هذا المقال يسعى إلى رسم صورة عن الحالة المطلوبة لتعليم اللّغة العربيّة فى إيران حسب هندسة اللّغة. وهذا المهم لايتحقّق إلا بالتعرّف على الوضع الحالى حتّى نتمكّن من تأسيس أسسها العمليّة. إذن علينا أن نفهم أين تكمن نقائص نظامنا التعليمى بحيث لايستطيع الطالب أن يقرأ نصّاً عربيّاً غيرمشكّل وهو قد أنفق عشر سنوات متوالية من عمره فى تعليم القواعد؛ ولماذا لايقدر على أن يتكلّم عشر دقائق دون خطأ.

۱. الدراسات السابقة

يبدو أنّه لم تنشر دراسات حول الدراسة العلميّة لأهداف تعليم اللّغة العربيّة فى إيران، وإن كانت المؤلّفات عن اللّغة العربيّة وقواعدها كثيرة جدّاً. ولكن من حسن الحظّ أقيمت فى السنوات الأخيرة أربعة ملتقيات لمديرى فرع اللّغة العربيّة وآدابها فى مدن أهواز وأصفهان وهمذان وكرمانشاه. ومن الأبحاث التى صدرت عن هذه الملتقيات: "مشاكل اللّغة العربيّة"، و"دراسة عن تعليم اللّغة العربيّة"، و"محاورة حول أهداف تعليم اللّغة العربيّة"، و"اللّغة العربيّة، المشاكل والفرص".

۲. البرمجة واللغة

ينبغى أن يقدّم تعريف عن البرمجة واللغة قبل أن نتطرّق إلى صلب الموضوع:

أ) البرمجة: على المخطّطين أن يقيموا بتحضير برمجة العمل بعد تحديد الأهداف من حيث الكميّة والكيفيّة وبعد اختيار الأساليب وترتّبها. إنّ برمجة العمل أو الإجراءات هى خطّة دقيقة للإجراءات التنفيذيّة الّتى تجب أن تتحقّق آتياً. (محسنبور، ۱۳۷۷ش: ۴۳)

ب) اللغة: إنّ اللغة ليست جهازاً أو نظاماً صوتيّاً متناسقاً كما وردت فى الكتب المختلفة والمقالات التى قدّمت فى ملتقيات مديرى أقسام اللغة العربيّة وآدابها فى الجامعات الإيرانيّة،[۱] بل هى استعداد ذهنىّ يحظى منه جميع أفراد البشر ولو كانوا بكما أو صما؛ ولكنّ الأبكم والأصمّ يستفيدان من الإيماء والإشارة بدل الصورة الصوتيّة،[۲] فيحتظى أبناء البشر كلّهم من اللّغة، ولكنّهم يختلفون عن البعض فى نوعيّة الكلام والأداء واللهجة. ونحن لانخطئ فى اللّغة حتّى لو نادينا "حسناً" حينما نريد أن ننادى "علياً" لأنّ الخطأ الّذى حدث هنا إنّما حدث فى إظهار المظهر الخارجى؛ أى إنّنا أخطأنا فى التعبير لا فى اللّغة.

وعلى ذلک، فإنّ بحثنا هذا عندما يتكلّم عن اللّغة، ينظر إليها كمظهر خارجى من أى الكلام والأداء واللّهجة، ويعبّر عنه باللغة تناسقاً مع الكتب والمقالات الموجودة.

۳. منهج التعليم

أشرنا فى ما سبق أنّ احدى المواضيع التى من الواجب تحليلها هى "منهج التعليم". إذن فعلينا أن نحدّد المنهج المتّبع فى كلّ تخطيط علمىّ؛ لأنّ «المنهج هو الّذى يعيّن أساليب تقنيّات التعليم وهو السبب فى نجاح التعليم أو فشله.» (مهكى، ۱۳۷۰ش: ۱۶) ثمّ نقوم بتحديد المجال الذى يستخدم فيه ذلک المنهج، لأنّ المجال إذا كان لمؤلّفى كتب اللغة فمن الواجب أن يستفاد من "منهج تعرّف الكتابة[۳]"؛ وإذا كان لأساتذة اللغة وخبرائها فمن الواجب أن يستفاد من "منهج التعرّف العملىّ[۴]". (جيرال وجاليسون،۱۳۶۶ش: ۳۳)

رغم أنّ المنهج بعد الطالب والأستاذ يقع فى المرحلة الثالثة من أركان الصفّ، وقبل أن يصبح عادة بإمكاننا أن نغيّره بسهولة؛ ولكن علينا أن ندقّق فى استخدام كلّ منهج لتعليم اللّغة حتّى يكون ذا دور هامّ ومؤثّر بالنسبة إلى الطالب والأستاذ. لأنّ المنهج

---

۱. راجع: (داجلاس براون، ۱۳۶۳ش: ۱۰) و(مجموعة مقالات الملتقى الثالث لمديرى أقسام اللغة العربيّة وآدابها، ۱۳۸۷ش، ص۱۱و۱۰)

2. Sound image

3. Une methodologie delaboration

4. Une methodologie dapplication

تغييره صعب إذا استخدم وصار عادة.

«كلّما يطلب من الأساتذة أن يتركوا المنهج القديم ويدارسوا مناهجهم بالنظر إلى الأنماط الحديثة، يقاومون؛ لأنّ بين الأسلوب الحديث والأسلوب القديم تضاداً أساسيّاً. واستنتج فايف فی سنة ١٩٢٩م أنّ العقائد الحديثة تستقرّ بطيئة والعقائد القديمة المتزلزلة مع عدم وجود محبّ تستقرّ فی تعليم اللغة بسبب كثرة التكرار؛ أی تنشد تلك الأنشودة القديمة دون أن تثير الإعجاب.» (مهكی، ١٣٧٠ش: ١۶) فعلى هذا الأساس من الواجب أن يكون لتعرّف المنهج واختياره مكانة رفيعة فی التعليم. «لأنّ كثيراً من التقدّم فی العقود الثلاثة الماضية لتعليم اللّغة فی العالم كان متأثّراً من المناهج الحديثة.» (جيرال و جاليسون، ١٣۶۶ش: ۵۵)

بعد أن تبيّنت المكانة الرفيعة للمنهج فی مجال تعليم اللغة، نشرح منهجاً واحداً وهو المنهج المباشر[1] الذی يبدو أنّه يكون أكثر إفادة، ويتّفق كبار علماء العالم على استخدامه. وللاجتناب من إطالة الكلام نغضّ الطرف عن شرح خمسة عشر منهج تعلّم اللغة نحو: منهج القراءة،[2]منهج الترجمة،[3] منهج النحو، منهج الترجمة والنحو[4] و... .

۴. المنهج المباشر (methode Directe)

من جراء لمحة تاريخيّة لتعليم اللغة يتبين لنا أنّ قليلاً من الروّاد مثل كمانيوس[5] وفرانسوا جوئين[6] يعلّمون اللغة على أساس النحو والترجمة إلى مطلع القرن العشرين، ولكن تعليم اللغة فی أروبّا شاهد ابتكاراً بديعاً فی القرن العشرين تمثل فی استخدام المنهج المسمّى بـالمنهج المباشر. كان أساس هذا المنهج عدم استخدام اللغة الأمّ من جانب التلاميذ والطلاّب أبداً، وأن يكونوا فی الصفّ نشطاء؛ لأنّ من الواجب أن يكون التعليم باللغة الأجنبيّة مباشرة. (جيرال وجاليسون، ١٣۶۶ش: ۵۵) ويعتقد هواة هذا المنهج أنّ نتاجه لايقاس بالنسبة إلى المناهج الأخرى كـ"النحو والترجمة".

1. Directe method
2. Reading method
3. Translation method
4. Grammar.Translation method
5. Comenius
6. Francois Gouin

استقام المنهج المباشر بإقامة مؤتمر دوليّ للغات المعاصرة في وين سنة ۱۸۹۸م، وتمّت المصُادقة على استخدام الأصول الحديثة لصفوف اللغة المتقدّمة في مؤتمر أقيم في لايبزيك سنة ۱۹۰۰م، وهي:

۱. أن يجتنب من استخدام اللغة الأمّ في الصفّ على قدر الإمكان.

۲. أن تكون النصوص الدراسيّة مستقاة من ثقافة اللغة الأجنبيّة التي تدرس.

۳. أن تضاف النصوص الأدبيّة الحديثة والممارسات الكتابيّة إلى التمارين.

وأعلنت وزارة التعليم العامّ لحكومة فرنسا بلاغاً رسميّاً على أنّ المنهج المباشر هو المنهج الوحيد لتعليم اللغة الأجنبيّة. وقد لقي هذا المنهج قبولا في ألمانيا بعد دعايات أفراد من أمثال: هارتمن[1] وكهن[2] ومزجوه بالمناهج القديمة حيث سمّي "اختيار الأحسن" إذا صحّ التعبير. استُخدم المنهج المباشر في إنجلترا عن رغبة ونجاح في محاولات أشخاص مثل فيندلي[3] وتطوّر طوال سنوات ۱۸۹۹م حتّى ۱۹۲۴م. (مهكى، ۱۳۷۰ش: ۲۶)

رغم هذا كلّه استخدم "منهج الترجمة والنحو" في أمريكا حتّى الحرب العالمية الثانية وكان من الطبيعيّ أن يكون تعليم اللغة في أمريكا متخلّفاً بالنسبة إلى أروبّا، حتّى وثب علم اللغة التركيبيّة[4] وثبة جبّارة بمحاولة كبار علماء اللغة مثل: سابير[5] وبلومفيلد[6] وحظي تعليم اللغات من تحرّيات علم اللغة أيضاً. (جيرار وجاليسون، ۱۳۶۶ش: ۵۹)

على أساس ما قيل عن "المنهج المباشر" يستفاد أنّ العلم الحقيقيّ للّغة هو العلم المباشر. إنّ الطلاب في هذا المنهج يستمعون إلى اللّغة الأجنبيّة، ويتكلّمون، ويقرؤون ويكتبون بها، دون أن يفكّروا باللغة الأمّ أو استخدامها. يقترن فهم اللّغة الأجنبيّة وإدراكها بمساعدة مثل هذه اللّغة، والمتعلّم يعبّر عن أفكاره دون وقفة؛ وهذا هو العلم الحقيقي للّغة الأجنبيّة.

ولكن هنا يطرح سؤال هامّ هو: هل للمنهج المباشر نقص أو ضعف رغم كلّ هذه الميزات الإيجابيّة؟

1. Hartmann
2. Kuhn
3. Findlay
4. Le structur alism
5. Sapir
6. Bloomfield

إنّ الطلاّب حينما يتعلّمون لغة بسرعة، لاتنتهى الممارسة اللّغويّة إلا ينسونها؛ إضافة إلى هذا إنّ أنصار "المنهج المباشر" وإن يجدوا ظروفاً فى المدرسة والجامعة تشبه ظروف تعلّم اللغة الأمّ، ولكن قد نسوا أنّ التلاميذ والطلاّب فى المدرسة والجامعة يتعلّمون القواعد النحويّة للغة الأمّ أيضاً. فلماذا لايتعلّمون القواعد النحويّة للغة الأجنبيّة؟! لأنّ الّذى لايتعلّم القواعد النحويّة لايستطيع أن يلمّ باللّغة المكتوبة، فلهذا حذف تعليم القواعد النحويّة فى تعلّم اللغة الأجنبيّة عبث على قدر جعله الأصل الأساسى للتعلّم.

لابدّ من مرافقة العلم والعمل ووضع العمل فى المرتبة العليا، إنّ مسايرة العلم والعمل وحدها هى التى تستطيع أن تنتج معطيات أفضل من معطيات المنهج المباشر. إنّ النتائج الفاشلة لتعليم اللغة الأجنبيّة تنشأ عن استخدام أساتذة اللغة منهج الترجمة و النحو الّذى كان من الواجب أن يتركوه من السنوات الماضية. ولكن بما أنّ المنهج المباشر لايكون مقنعاً أيضاً فلابدّ من استخدام منهج ثالث يكون فيه تعلّم الأصول النظرية متابعاً للمارسات العمليّة. على الأستاذ أن يعلم ويعلّم أنّ الممارسة العمليّة فى الحوار والكتابة هى الطريقة الوحيدة للإلمام باللغة وإيجاد الصلة المباشرة بين اللغة والفكرة. من الواجب أن يخطَّط لتعليم اللغة على أساس أن يكون علم الترجمة والنحو وسيلة لتسريع إتقان اللّغة ودوامها ولا أن يكون غاية فى نفسه. لا فضل لعلم اللّغة دون عاداته اللفظيّة ومهاراته العمليّة. (بليايف، ١٣٦٨ش: ٢١-٢٣)

«إنّ مونتان[1] يشير فى إحدى مقالاته إلى أنّه تعلّم اللغة اللاتينيّة دون تعلّم القواعد النحويّة، لأنّ أباه كان قد أجبر جميع أفراد أسرته ومعلّمه على أن يتكلّموا باللّغة اللاتينيّة وحدها؛ ولكن مادخل مونتان جامعة دوجويين[2] – المكان الذى بدأ فيه تعلّم القواعد النحويّة – حتّى نسى اللّغة اللاتينيّة الّتى كان يتكلّم بها بطلاقة.» (مهكى، ١٣٧٠ش: ٢٠)

من الضرورىّ أن يعلم الأستاذ أنّ نقص المنهج المباشر يرجع إلى انحصار هذا المنهج على العمل، وإهمال الجانب النظرىّ.

1. Montaigne
2. College de Guyenne

۵. سنّ المتعلّم وتحديد مبدأ التعليم ونهايته

قد أثبت علماء النفس أنّ من الأفضل أن تبدأ دراسة اللّغة الأجنبيّة من سن مبكّرة، وذلک لأن تعلّمها أسهل ودوامها أكثر. «إنّ البحوث تثبت أن المتعلّم إذا دخل البلد المضياف قبل سنّ الرشد، فهو يتعلّم لغة ذلک البلد كأبنائه. كذلک ثبت فی البحث الّذی قام به أوياما أنّ سنّ الدخول إلى البلد المضياف- لا مدّة الإقامة- هی الّتی تؤثّر فی إجادة اللّغة.»[۱] (مبشّر، ۱۳۷۴ش: ۱۴) مع ذلک من الواجب أن لايتعلّم الطفل اللغة الأمّ واللّغة الأجنبيّة معاً، لأنّه يضرّ بتطوّر تنميته الكلاميّة والفكريّة كثيراً.

«إنّ تقاليد اللغة الأمّ قد ترسّخت فی الذهن فی هذه الأعوام، إذن غلبة الطفل على البُنيات الذهنيّة فی اللغة الأمّ صعبة، فكيف الغلبة على التقاليد السمعيّة واللفظيّة؛ فلايمكن جعل التقاليد الحديثة للغة الأجنبيّة بدل تقاليد اللغة الأمّ. وهذه المشكلة هی المشكلة المعروفة بــالتداخل.» (جيرال وجاليسون، ۱۳۶۶ش: ۵۳)

كما يرى البعض أنّ «البحث حول تعلّم لّغتين أجنبيّتين معاً يؤدّی إلى أن يدفع كلّ منهما الآخر إلى الوراء وأن يؤثّر على عمليّة التعلّم سلباً. فمن الضروری أن يبدأ الدارس تعلّم اللّغة الثانيّة الأجنبيّة بعد اللّغة الأجنبيّة الأولى الّتی أنهی تعلّمها بسنتين أو ثلاث سنوات.» (بلياف، ۱۳۶۸ش:۲۷)

وإذا أردنا أن نحدد مبدأ لتعلّم اللّغة الأجنبيّة ومنتهاها نقول: إنّ مبدأه هو الزمن الّذی لايستفيد الإنسان فيه من التقاليد والمهارات المنطوقة. ومن الواجب أن تبدأ دراسة اللّغة الأجنبيّة من اللّغة المنطوقة إلى اللّغة المكتوبة. ونهايته هی من اللحظة التی يبدأ الدارس فيها التفكّر بتلک اللّغة. لأنّ فهم اللّغة يحدث عبر استماعها والدارس يستطيع أن يعبّر بسهولة عن أفكاره باللّغة الأجنبيّة.

وعلى الأستاذ أن يسعى إلى أن ينمی فی الطلاّب المقدرة على التفكر باللّغة الأجنبيّة والملكة اللّغويّة. لأنّ الطلاّب لايستطيعون أن يتعلّموا اللّغة كوسيلة للتواصل إلاّ بعد أن يعقدوا بين اللّغة والتفكّر صلة مباشرة. وإنّما الصلة الحقيقيّة بين اللّغة والتفكّر يتوقّف على

---

۱. لمزيد من الاطلاع وللتعرف على آراء خبراء كلنبرج (Lenneberg) وكرشن (Krashen)، راجع: (نيلی بور، ۱۳۶۴ش: ۱۴-۱۳)

عدم وجود فاصل بين استماع القول وفهم معناه؛ كما يتوقّف علی مقدرة الطلاّب علی استخدام القواعد النحويّة لبيان أفكارهم وآرائهم.

۶. مراحل التعلّم

ورغم أنّ بليايف يقسّم مراحل التعلّم إلی ثلاث: "توضيح الموضوع الجديد للطلاّب"، و"أخذ الطلاّب الموضوع الحديث" و"إعادة التجديد من جانب الطلاّب". (بليايف، ١٣۶٨ش: ۵) ولكن فی الحقيقة للتعلّم خمس مراحل، هی:

١. إعادة التعرّف: القصد من إعادة التعرّف هو تمييز المتعلّم عبارة عن الأخری، وأن يدرک أنّ الجملة المعروضة هی تكرار للجملة التی قالها المتكلّم قبلاً أو عبارة جديدة تختلف عن العبارة السابقة.

٢. المحاكاة[1]: من الواجب علی المتعلّم أن يعيد فی هذه المرحلة تلک التعابير الّتی سعی إلی تعلّمها. والأفضل أن يحاكی الكلمات فی الجملة ولو كانت الجملة بسيطة، مثل: «هو طالِبٌ جامِعیٌّ»، بدل حكاية الكلمة وحدها. لأنّه، أوّلاً: تعلّم الكلمة فی الجملة أبسط. وثانياً: أداء الكلمة فی الجملة طبيعیّ. وأخيرا إنّ الطالب يتعلّم المعلومات النحويّة الأساسيّة والتلفّظ معاً.

٣. التكرار[2]: إنّ العمل الرئيس فی مرحلة التكرار هو أخذ الثقل الذهنی – الرّقابة الواعية لكلّ أجزاء الجملة–من المتعلّم حتّی يخلّصه، لأنّ المتكلّم متی ما يفكّر فی مخرج الحروف، لايصل إلی سلامة البيان ولايكون مستعدّاً لأن يتقدّم نحو المرحلة الرابعة.

وإذا كنّا مجبرين فی أن نفكّر فی جميع حركات عضلاتنا حين المشی، ما نستطيع أن نمشی مرتاحين.

۴. الاستبدال[3]: علی المتعلّم أن يغيّر الأنماط. علی سبيل المثال بدلا من أن يعيد كلام الأستاذ كالببغاء يغيّر عبارة «هو طالِبٌ جامِعیٌّ» إلی «هی طالِبةٌ جامِعيّةٌ».

1. Imitation
2. Repetition
3. Variation

والأستاذ أيضاً بدل أن يحوّل تبديل الظروف إلى المتعلّم، عليه أن يستفيد من ثلاث ممارسات هی: أ. ممارسة الاستبدال[1] ب. ممارسة التحويل[2] ج. ممارسة التركيب[3].

۵. الانتخاب[4]: قد تعلّم المتعلّم إعادة تعرّف صوغ العبارة ومحاكاتها. وقد مارس هذا الصوغ على شكل يستطيع أن يستفيد منه تلقائيّاً دون وقفة. وكذلک قد تعلّم تبديل صوغ عبارة إلى عبارات أخرى. والآن عليه أن يتعلّم متى يستعملها. هذه المرحلة تشمل فهم المعنى والوظيفة الاجتماعيّة للكلام؛ هل تستخدم هذه العبارة فی العلاقات الرسميّة أو غير الرسميّة؟ هل هذه العبارة خاصّة لأداء الاحترام أو غيره من المقتضيات؟ (دوكمب، ۱۳۶۴ش: ۶۵)

۷. مقوّمات الصفّ

المقوّمات الأصليّة للصفّ، هی: الطالب، الأستاذ، المنهج.

الف. الطالب: لاشکّ أنّنا نستطيع أن نؤثّر فی إقبال الطلاب ورغبتهم فی التعلم. هذا الموضوع يسهّل عمليّة التعلّم. إذا اعترفنا بأنّ الطالب هو الركن الأهم للصفّ، والغاية من إنشاء الجامعة هی تعليمه، وإذا احترمنا متطلّباته المعقولة حقّاً، عندئذ نستطيع أن نغيّر وجهة نظره إلى الدرس وفی النهاية نستطيع أن نسرّع عمليّة التعلّم.

ب. الأستاذ: يذهب كثير من الخبراء إلى أنّ الأستاذ هو الركن الأهمّ فی الصفّ، لأنّ الأسلوب لايكون مصيريّاً إذا لم يكن الأستاذ عالماً بالتقنيّات التعليميّة للّغة وعالما بعلم اللغة وعلم النفس. «لأنّ المنهج لايكون إلاّ وسيلة والاكتراث به يتوقّف على إجادة الأستاذ.» (مهكی، ۱۳۷۰ش: ۱۵) على سبيل المثال عدم مقدرة المعلّمين والأساتذة على التكلّم باللّغة العربيّة يكون من الأسباب التی أدّت إلى عدم توفيق "المنهج المباشر" لتعليم اللّغة العربيّة فی مدارسنا وجامعاتنا. وسنتكلّم عن هذا الموضوع فی موضعه.

مع أنّنا نستطيع أن نؤهّل المعلّم والأستاذ جيّداً فی زمن دراسته من حيث تعليم اللّغة، علم اللّغة وقواعد التعليم، ولكن فكرة كفاية التعاليم فی الجامعة ليست صحيحة أبداً،

---

1. Substitution drill
2. Transformation drill
3. Combinatori drill
4. Selection

خاصّة فى الفترة التى تتطوّر فيها العلوم والفنون بسرعة فائقة. فالأستاذ واجب عليه أن يسعى دائماً إلى تطوير معلوماته وفق التقنية الحديثة. على هذا فعليه تطبيق فكرة التعلّم المستمرّ التى قد كانت معروفة على لسان جستون برجه.[١] (جيرال وجاليسون، ١٣٦٦ش: ٥۴) لأنّ اللغة مظهر معقّد من بواطن الإنسان المذهلة بحيث لايمكن التصريح بأنّ القدرات الفطريّة والاكتسابيّة[٢] للإنسان كيف تستطيع أن تتعلّم البنية السطحيّة[٣] والبنية العميقة منها.[۴]

يقول مجد الدين الكيوانى: «إنّ براون يؤكّد على ضرورة التعلّم المستمرّ، وأنّ على الأستاذ أن لايأخذ آراء الآخرين فى حرفته كمفتاح يستطيع أن يفتح به جميع أقفاله المغلقة. بل الصحيح أن يبدى نظريّات على أساس قراءة آراء الآخرين حول تعليم اللّغة ويختبرها فى العمل.» (براون، ١٣٦٣ش: ١١ مقدّمة المترجم)

ج. المنهج: المنهج هو الركن الثالث للصفّ وقد مرّ بنا الكلام عليه.[۵]

٨. اختيار الموضوع الدراسىّ

من الواجب أن تراعى الملاحظات الآتية فى اختيار الموضوعات الدراسيّة:

أ. يجب تكرير المواد الأوليّة للتعليم بحيث يفهمها المتعلم. فاستخدام المناهج الصالحة كالشرح، والتوضيح، وممارسات التكرار، وممارسات التحكيم والرقابة واجب فى كلّ درس ولكلّ من مراحل التعلّم.

ب. على الأستاذ أن يكون أكثر اهتماماً باللّغة الشفويّة والكتابيّة اليوميّة، لأنّ الغاية من تعليم اللّغة أن يتعلّم الدارسون تلك اللّغة الّتى يتكلّم بها الآخرون خارجاً عن المدرسة والجامعة. وعلى المتعلّمين أن يلحّنوا نغمة عالم الخارج. (جيرال وجاليسون، ١٣٦٦ش:٢۶)

---

1. Gaston Berger

٢. لمزيد من الاطّلاع على «المقدرة الفطريّة» و أضراب «القدرات الاكتسابيّة»، راجع: (نشريه رشد آموزش زبان، « شرايط دو زبانه شدن»، رقم ٢ و٣، سنة ۶۴ و۶۵، صص ١٢ و١٣)

3. Surface Structure

4. Deep Structure

۵. راجع ص٣ من هذا المقال.

«لايستطيع كثير من الإنجليزيين فهم آثار شكسبير، والذين هم في مستوى عال من الدراسة لايفهمون قسماً ممّا يقرؤون ويسمعون.» (برومفيت، ۱۳۷۴ش: ۱۹) فهل صحيح أن ندرّس آثار شكسبير حين تعليم اللّغة الإنجليزية؟! أو ندرّس مقامات الحريري حين تعليم اللّغة العربيّة لغير الناطقين بها؟! قراءة الأدب عمليّة تامّة، فعلى القارئ أن يصل إلى مستوى يدرك النصوص الأدبيّة وسننها في اللّغة الأجنبيّة الّتي يتعلّمها. إنّ تعليم النصوص الأدبيّة من النظم والنثر لدارس لغة أجنبيّة لايفيد كثيرا؛ بل على العكس من ذلك قديخلّ بعمليّة التعلّم إخلالاً. لأنّ هذا المتعلّم ليس عنده مقدرة أدبيّة معقّدة تساعده في فهم تلك المفاهيم ولأنّه لم تنضج قواعد قراءة الأدب في ذاكرته بعد.

ج. من الواجب أن تنسق المواد الدراسيّة بحيث يختم كلّ جلسة من الصفّ إلى جلسة أخرى. اختيار الموضوعات الدراسيّة من النصوص الحديثة تعرض الصفّ طبيعيّاً ومحسوساً، إضافة إلى ذلك يسبب في استخدام الأستاذ الآليات الإلكترونية المتطوّرة لتسجيل الكلام وإنتاجه مرّة أخرى بسهولة.

د. من الواجب أن لايستعان بالنصوص المنظومة والمنثورة القديمة لتعليم لغة أجنبيّة، لأنّ الأدب موضوع شعوريّ ومملوء بالذوق والقريحة، وبالتالي يصعب فهمه على المتعلم الأجنبي. «حدثت حركة جيّدة بزعامة جيمز هملتن[1] وعدد آخر في أوان القرن التاسع عشر ولكن انهزمت تلك الحركة بسبب اختيار النصوص الأدبيّة ونصوص من الإنجيل للناشئين.» (مهكي، ۱۳۷۰ش:۲۲)

هـ «اختيار قواعد النحو يتوقّف على كميّة استخدامها في اللّغة وحوائج المتعلّمين.» (أبوطالبي، ۱۳۷۲ش: ۲۰) على سبيل المثال ليس من الضروري أن ندرس المفعول معه في المرحلتين الأولى والمتوسطة. وأخيرا لدى القيام بتأليف الكتب الدراسيّة للمستويات الدراسية المختلفة الجامعة لابدّ من الاهتمام بسن المتعلّم، ومستواه، وحوائجه، والحيز الزمني المتوافر للتدريس.

1. James Hamilton

٩. تعليم اللّغة العربيّة فی إيران

ذكرنا فی ما سبق أنّ تعليم اللّغة الأجنبيّة يجب أن يكون على أساس تخطيط علميّ وشرحنا عدداً من أصوله نحو منهج التعليم ولكن السؤال الذی يطرح هنا هو: هل يتمّ تعليم اللّغة فی إيران على أساس تخطيط علميّ أم لا؟

والحق أنّ تعليم اللّغة العربيّة فی إيران لايتم على أساس تخطيط علميّ صحيح، وأنّ تعليمها فی المدارس والجامعات الإيرانية، رغم تواجد عدد من المعلّمين المشفقين والأساتذة الأفاضل، لم يلق نجاحاً تاما لحد الآن. ومع أنّه لايمكن استقصاء تام لجميع الأسباب المؤدية إلى ذلک، إلا أننا ندلی بدلونا فی هذا المجال مستفيدين فی ذلک بما هو موجود فی العالم اليوم من تخطيط علمی لتعليم اللّغات الأجنبيّة، ونقارنه بما يجری فی بلادنا.

إنّ الأساليب القديمة تحتاج إلى التطوير والتحسين على مرّ الزمن، حتّى تستطيع مقاومة الأساليب الحديثة. على سبيل المثال إنّ تعليم اللّغة الثانية على أساس المناهج المنسوخة مثل: "الترجمة والنحو[1]" قد أقصى منذ سنوات من مناهج التدريس فی جامعات العالم الغربی؛ لكنّها كانت ولاتزال تسود على نظامنا التعليمی ومناهجنا الجامعية. ورغم أنّنا أدركنا بأنّ هذه الأساليب لاتلبّی حاجاتنا فی تعليم اللّغة الثانية إلا أنّنا نستخدمها اليوم دون أدنى تغيير أو تطوير.

«يقول أولين هج (وهو الذی يؤكد على مضار القواعد النحوية فی عملية تعليم اللغة)[2]: كان تعليم اللّغة الثانية على أساس منهج تعليم القواعد النحويّة حتّى زمننا هذا، وعلى أساس هذا المنهج، كان المتعلّم يتعلّم بناء الجمل والعبارات بهذا المنهج، وبعد ذلک يتعلّم كيف يستخدم هذه العبارات فی حديثه بعد فترة طويلة، بينما من المفيد عكس ذلک، أی أن يتعلّم الدارس المحادثة فی البداية والقواعد النحويّة بعدها.» (براون، ١٣٦٣ش: ٢٣٩، بتصرّف)

إنّ أساليب التعليم تخلق، وترتقی، وتضعف وتزول، وإنّ صمود منهج واحد أمام مناهج أخرى يحتاج إلى الدراسة، وإزالة الجوانب السلبيّة وتقوية الجوانب الإيجابيّة.

1. Grammar Translation Metod
2. Evelyn Hatch

وللجامعات دور هامّ فى التحديث، والتوسيع وإيجاد الحيويّة لهذه المناهج التعليميّة؛ فالجامعات مراكز مهمّة وحديثة لإنتاج العلم والنهضة الإلكترونيّة وهى تلعب دوراً أساسياً لاينكر. وإنجاز هذا المشروع من قبل المراكز التعليميّة العليا يقتضى أن يكون الأساتذة فيه مجدّين ومبدعين وعلى صلة وثيقة بالجامعات الناجحة فى العالم للتمتّع من المناهج التعليميّة الحديثة.

ولكن مع الأسف الشديد تختصر مسألة "الإبداع" فى جامعاتنا على علوم الهندسة والطبّ وما شاكلهما حيث نستطيع أن نقول إنّ الكتب التى ألّفت قبل سنتين فى الطب والهندسة والحاسوب لاتفيدنا حالياً بينما أنّ "الإبداع" فى العلوم الإنسانية أهمل منذ القرون حتّى الآن، وكأنّه أصبح نسيّاً منسيّاً.

فعلينا أن ندرک أساب التخلّف فى نظامنا التعليمى، فما هو السبب فى أنّ الطالب الّذى قد أمضى عشر سنوات متوالية من عمره فى تعليم اللغة العربية لايستطيع أن يقرأ نصّاً عربيّاً غير مشكّل، كما أنّه لايقدر أن يتكلّم عشر دقائق دون خطأ. وللأسف فى بعض الأحيان لايستطيع المتعلّم أن يقرأ النصّ المشكّل للقرآن الكريم. ربّما السبب الرئيس فى هذا الفشل الفاضح هو أنّنا نُعنى بتعليم القواعد الصرفيّة والنحويّة فقط، وفى نهاية الفصل نقيم امتحانا فى إطار أسئلة مثل: ماذا يكون اسم الفاعل أو اسم المفعول لهذه الكلمة؟ دون أن ندخل التلميذ أو الطالب عمليّاً فى تطبيق تلک القواعد على النصوص، فينسى المتعلّم كلّ ما تعلّمه بعد شهرين أو أكثر فى حين أنّه قد حصل على درجة عالية فى الامتحان. وليس معنى هذا حذف دروس كالنحو والصرف والبلاغة من المواد الدراسيّة، بل الغرض أن لايكون الأستاذ متكلّماً وحده فى الصفّ حتّى يكون درسه عمليّاً.

عندما يتحدث الأستاذ وحده، ويعترى الوجوم و السكوت الطلاب جميعا يكتب على عملية تعليم اللّغة بالفشل والإخفاق. وأسباب هذا الإخفاق هى:

أ. أنّ الدروس والقواعد العربيّة طوال المرحلة الإعداديّة والثانويّة حتّى الجامعيّة تكرار فى تكرار تقريباً وتختلف قليلاً فى المرحلة الثانويّة بالنظر إلى الإعداديّة، وفى الجامعة بالنظر إلى الثانويّة. من الواجب أن تقوم عصبة من مؤلّفى الكتب الدراسيّة وأساتذة الجامعة بتأليف كتب تعنى بتعليم اللّغة العربيّة مع نظرة شاملة إلى المراحل

الإعداديّة والثانويّة والجامعيّة فى مشروع مستقبلى تحذف فيه التكرارات ويحقّق فى كلّ مرحلة متوقّعاته الخاصّة.

ب. أنّ الصرف والنحو يشغلان أكبر حيز فى الكتب العربيّة فى المرحلتين الإعداديّة والثانويّة، وهى تفتقر إلى المحادثة. لايتكلّم المعلّم فى المدرسة بالعربيّة أبداً وقليل من الأساتذة يتكلّمون بالعربيّة فى الجامعة حيث يكون الصفّ مملاً ولاتكون عمليّة التعليم ملكة فى ذهن المتعلّم.

إذا تحدث المعلّم والأستاذ فى الصفّ بالعربيّة، يسمع التلاميذ والطلاّب مئات كلمة عربيّة فى كلّ حصة؛ وهم يرغبون فى التكلّم بالعربيّة على مرّ الزمن بالتدريج؛ على أن نجبرهم أن يتكلّموا بالعربيّة.لأنّهم يجبرون أن يتكيّفوا مع ظروف الصفّ بحيث عندما يدخلون الصفّ يشعرون بأنّهم قد دخلوا بلدا عربيا. القيام بهذا الأمر فى الأشهر الأولى صعب؛ ولكن لاشكّ فى أن النجاح حليفنا إذا ما اصطبرنا عليه.

تشير الدراسات المتقدّمة إلى أنّ أحداً من الصفوف فى كلّ مدرسة يختصّ بتدريس اللّغة العربيّة أو الإنجليزيّة طوال الأسبوع. هذا يساعد على مقدرة التلاميذ على المكالمة مساعدة لاتنكر.

ج. إنّ السؤال الذى يواجهه دائماً مدرّس اللّغة العربيّة هو «ما هى فائدة دراسة اللّغة العربيّة؟» وذلک ناتج عن عدم تبييننا فوائد دراسة هذه اللّغة والمهن المرتبطة بها. وفى أكثرالأحيان لايتلقى التلاميذ جواباً دقيقا؛ فيذهبون إلى أنّه لا فائدة لها ولايشعرون بباعث لتعليمها.

من الواجب أن نشعر بالمسؤوليّة إزاء المنافع ورؤوس الأموال الوطنيّة خاصّة المقدرات الخفيّة فى باحثى العلم، وأن نغيّر حافز التعليم المتمثل فى الحصول على الشهادات الجامعية إلى ابتغاء العلم كفضيلة. يجب أن يشرح جميع فوائد هذه اللّغة والإمكانيات الموجودة فيها للمتعلمين، والمهن الناتجة عن تعلم العربية و... .

١٠. التغييرات المطلوبة لتعليم اللّغة العربيّة فى المدارس والجامعات الإيرانية

بعد الحديث عن وجوب تخطيط علمى لتعليم اللّغة على أساس المناهج الحديثة، وبعد الإلمام ببعض المشاكل والنواقص التى تواجهها عملية تعليم اللّغة العربيّة فى إيران،

تذكر التغييرات المطلوبة لرفع هذه المشاكل والنواقص في أربعة مجالات:

۱. ضرورة التغيير في مناهج تعليم اللّغة في إيران، واستخدام منهج هو خليط من المحادثة والقواعد والترجمة مع التركيز على "المنهج المباشر"، مراعيا النقاط التالية:

- أن يتكلّم الأستاذ في الصفّ بالعربيّة.

- أن يتكلّم الطلاّب مع الأستاذ بالعربيّة من الفصل الثاني.

- أن يلتزم الطلاّب بالتكلم بالعربيّة من السنة الثانية في داخل الجامعة وخارجها.

۲. لتكن المواضيع الدراسيّة موافقة مع أهداف تعليم اللّغة العربيّة، وأن تراعي الملاحظات التاليّة:

- أن لاتكون الموضوعات الدراسيّة للمرحلة الإعداديّة والثانويّة والسنة الأولى من الجامعة أدبيّة.

- أن تشتمل النصوص الدراسيّة على المسائل اليوميّة والثقافيّة والعادات والتقاليد السائدة في البلاد العربيّة مع الصور الخاصّة بها بحيث تؤثّر على المتعلّمين فكرياً ونفسيّاً.

- أن تكون النصوص صالحة للفهم وللمراحل التعليميّة المختلفة ومناهجها.

- أن ترتّب النصوص ترتيباً علميّاً.

- أن تختار القواعد حسب تقدير استخدامها في اللّغة الأجنبيّة.

۳. الأمكنة التعليميّة:

- أن يصدر أمر إداريّ من جانب وزارة التربية والتعليم إلى دائرة التحديث والتوسيع للمدارس ببناء مختبر لتعليم اللّغة العربيّة والإنجليزيّة في المرحلتين الإعداديّة والثانويّة.

- كما يقول هيتون[1]: «الآلات المساعدة للتعليم جسر بين الصفّ والعالم الخارج.» (Celce Murcia.Marianne ۱۳۷۳ ش: ۴) يلزم استعمال الآلات السمعية والبصريةَ لتعليم اللّغة العربيّة.

۴. الأستاذ:

1. Heaton

– أن لايتحدث الأستاذ فی الصفّ وحده وأن يشارک الطلاّب فی الصفّ.

– أن يهتمّ الأستاذ بالمطالعة والدراسة يوميّاً ويستفيد من الإبداعات الحديثة لتعليم اللّغة ويطّلع على المناهج الجديدة فی التدريس.

النتيجة

يواجه نظام تعليم اللّغة العربيّة فی إيران تحدّيات حاسمة لأنّه يركّز فی الأغلب على المنهج المنسوخ (الترجمة والقواعد)، ولأنّ الأساتذة يتكلّمون فی الصفّ بالفارسيّة. على صعيد آخر يشمل القسم الكثير من مواضيع هذا الفرع الدراسی النصوص الأدبيّة القديمة فی حين أنّ المناهج العلميّة لتعليم اللّغة الأجنبيّة تعتمد على اختيار نصوص دراسيّة تحکی الحياة اليوميّة والثقافة المعاصرة للبلاد التی تدرس لغتها.

قد أدّت هذه المشاکل إلی أنّ الطلاب لايستطيعون أن يتکلّموا بالعربيّة أو قراءة نصّ غير مشکّل بعد انقضاء إحدی عشرة سنة فی تعليم اللّغة العربيّة فی المراحل الإعداديّة والثانويّة والجامعيّة.

رغم أنّ معهد إيران للغات قد استطاع أن يخطو خطوات سديدة فی هذا المجال باستخدام التقنيّات الحديثة فی التعليم إلا أن هذه المساعی لم تلق نجاحا باهرا، وذلک لأن التغلب على العراقيل والتحديات الموجودة يتطلب التواصل العلمی فيما بين الأساتذة الجامعيين، ويقتضی عمل الزمرة.

المصادر والمراجع

القرآن الکريم

براون، اچ. داگلاس. ۱۳۶۳ش. *اصول يادگيری وتدريس زبان*. ترجمه مجد الدين کيوانی. تهران: چاپخانه مجتمع دانشگاهی ادبيات وعلوم انسانی.

برومفيت، کريستوفر. ۱۳۷۴ش. *«مهارتهای خواندن ومطالعه ادبّيات در زبان خارجی»*. نشريه رشد تکنولوژی آموزشی. انتشارات کمک آموزشی سازمان پژوهش وبرنامه ريزی.

بليايف، ب. و. ۱۳۶۸ش. *روانشناسی آموزش زبان خارجی*. ترجمه امير فرهمندپور. تهران: انتشارات سايه.

دوکمپ، دیوید. ۱۳۶۴ش. *زبانشناسی وآموزش زبانهای بیگانه*. ترجمه حسین مریدی. مشهد: مؤسسه چاپ وانتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

فرد، رینی. ام اگون دی ین. ۱۳۷۰ش. *«اصول برنامه ریزی درسی»*. ترجمه دکتر احمد به پژوه. نشریه رشد تکنولوژی آموزشی. انتشارات کمک آموزشی سازمان پژوهش وبرنامه ریزی. سال هشتم. شماره ۳.

ژیرار، دنی. ۱۳۶۵ش. *زبانشناسی کاربردی وعلم آموزش زبان*. ترجمه گیتی دیهیم. تهران: انتشارات سایه.

گالیسون، روبر و دنی ژیرار. ۱۳۶۶ش. *زبانشناسی کاربسته وعلم زبانآموزی*. اللّٰه وردی آذری نجف آباد. مشهد: مؤسسه چاپ وانتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

گروه زبانشناسی کاربسته وآموزش زبانها. ۱۳۶۴ش. *قلمرو زبان فارسی وآموزش زبانهای بیگانه*. مشهد: مؤسسه چاپ وانتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

مبشّر، رضا. ۱۳۷۴ش. *عامل سن وفراگیری زبان بیگانه*. نشریه رشد تکنولوژی آموزشی. انتشارات کمک آموزشی سازمان پژوهش وبرنامه ریزی. شماره ۴۰.

محسنپور، بهرام. ۱۳۷۷ش. *برنامه ریزی آموزشی*. تهران: انتشارات مدرسه. چ ۲.

مهکی، ویلیام فرانسیس. ۱۳۷۰ش. *تحلیل روش آموزش زبان*. ترجمه حسین مریدی. مشهد: مؤسسه چاپ وانتشارات آستان قدس رضوی.

نیلیپور، رضا. ۱۳۶۴ش. *شرایط مطلوب دو زبانه شدن*. رشد آموزش زبان: نشریه گروه زبانهای خارجی. انتشارات کمک آموزشی سازمان پژوهش وبرنامه ریزی. شماره ۳ و۲.

وسایل کمک آموزشی وکلاس درس. ۱۳۷۳ش. *رشد آموزش زبان: نشریه گروه زبانهای خارجی*. انتشارات کمک آموزشی سازمان پژوهش و برنامه ریزی. شماره ۳۹.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م

العرفان عند رضيّ الدين آرتيمانيّ؛ رؤية نقدية

زرين تاج برهيزكار*
فاطمة حيدرى**

الملخص

يعتبر العرفانُ معرفةً تقومُ على أحوال وحالات روحانية يرتبط الإنسان من خلالها بالوجود المطلق دون أيّ وساطة تُذكر. وبناءً على هذا التعريف، يظهر كلامُ العارف – شعراً كان أم نثراً– كبيان عن تجارب عرفانية اكتسبها خلال سلوكه العرفانى، أو نظرته الخاصة بالخلقة والكون على أساس تلك التجارب العملية. ولهذا نرى أنّ كلامه يفوق مستوى العالم الواقعى ويخترق المحسوسات، بحيث لم يُدرِك أقوالَه إلا مَن كانت لديه إمكانيةُ الاستيعاب والفهم من خلال التعاليم الحقة. يتعرّض هذا المقالُ مع رؤية نقدية بدراسة العرفان عند رضيّ الدين آرتيمانى.يعتبر رضيّ الدين آرتيمانى عارفا ربانيا عاش فى النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى والذى قد اشتهر بديوانه وساقى نامته فى عهد شاه عباس. فلاقت "ساقى نامة" التى نظمت فى قالب مثنوى شهرة واسعة بين أشعار رضيّ الدين آرتيمانيّ وذلک بسبب روح الرأفة والعاطفة التى تخيّم عليها.

الكلمات الدليلية: العرفان، الوجود المطلق، كلام العارف، التجارب العملية، التعاليم الحقة، ساقى نامة.

---

*. أستاذة مساعدة بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج، إيران. Parhizkar@kiau.ac.ir
**. أستاذة مشاركة بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.مهدى ناصرى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٣/٣هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٣/١٨هـ. ش

المقدمة

تصلُ أشعارُ الصوفی المسلک فی عهد التصوف رضیّ الدین آرتیمانیّ إلی ما یقاربُ ألفَ وخمسمائة بیت.وتصنّفه کتب التواریخ من جملة السادة الأشراف وأصحاب الأخلاق الحمیدة، کان یُعرف بفصاحة اللسان، ولد فی النصف الثانی من القرن العاشر الهجری فی آرتیمان من توابع تویسرکان. یبدوأنّ عائلة رضیّ کانت تتذوق الشعر، فقد کان خان أحمد خان (جد رضیّ) وأحد أنجاله (میرزا إبراهیم) وعدد من أحفاده من أمثال میرزا عبد الباقی ومیرزا هاشم ومیرزا کاظم ومیرزا أبوالحسن، من الشعراء. فیشملُ شعرُ رضیّ القصائدَ، والمقطوعات الغزلیة، وترجیع بند، ورباعی، ومفردات، وساقی نامة وسوکند نامة. ویقصد من المعشوق فی أشعاره ذات الباری تعالی وهدفه الوصول إلی ساحة الألوهیة.

عصرُ الشاعر رضیّ

عاصرَ الشاعرُ رضیّ فترةَ الصفویین. وتُعتبر هذه الفترةُ من أهمّ الفترات التاریخیة فی إیران. وتقارنت فترةٌ من فترات حیاته مع عهد شاه عباس الأول (النصف الأول من القرن الحادی عشر) ذلک الرجل الذی ازدهرَ الاقتصادُ فی عهده من خلال توفیره الأمنَ وتأمین الطرق وبناء الخانات... وبناء المبانی والمساجد والجسور والبساتین وتخطیط المدن و... لم یساهم فی ارتقاء الفن المعماری فحسب وإنما وفّر الراحةَ والرغد فی عیش الناس.

وتُعتبر فترة الصفویین بوجه عام ودون الأخذ بنظر الاعتبار فترة شاه عباس الکبیر الحافلة بالمفاخر، فترةً عصیبة. فعلی سبیل المثال، وإن استطاع شاه إسماعیل إنهاءَ الإقطاعیة وتوحید الشعب عقائدیا ودینیا بعد الإعلان عن مذهب الشیعة کمذهب رسمی فی البلاد، إلا أنّ هذه الفترةَ سجّلت کثیرا من التراجع فی المجالات المختلفة الأدبیة منها: العلمیة والاجتماعیة والفکریة. أضِف إلی ذلک ما کانت تعانی منها هذه الفترةُ من الظلم والأعمال المخزیة والشائنة فی معاقبة الناس وانتشار الأفیون والشراب والتی أصبحت نهایةً مؤلمة لفترة کانت قد تمتاز بدایاتُها بالبطولات التی یشهد لها التاریخُ بذلک.

«إذا ما وضعنا حسنات وسيئات العهد الصفوى فى ميزان لتقييمها، لوجدنا السيئاتِ تفوق الحسناتِ، فهى فترةٌ بدأت قويةً عسكرياً ولكنّها انتهت بوضعٍ لا يُحسَدُ عليه... عهدٌ بدأ بالثروة والتنسيق والترتيب وانتهى بالفاقة والفقر والفوضى.» (صفا، ۱۳۷۳ش: ۵/۶۲)

بدأ العهد الصفوى بنهضة قام بها جماعةٌ من الصوفية، وانتهى بفترة مناقضة ومخالفة لأهل التصوف واستمرّ هذا الوضعُ حتى بداية فترة حكم محمد شاه قاجار الملكى (۱۲۵۰ق). ومن جهة أخرى أدّت سيطرةُ العلماء والفقهاء على الأمور إلى منع انتشار التصوف وتوسيع الخانقاه والخانقاهيين.

وقد بقى من التصوف فى هذه الفترة ألقابٌ مثل (صوفى أعظم)، (خليفة سلطان)، و(مرشد كامل). (ومرشد كامل هو الاسم الوحيد الباقى من آداب السلوك المنسوب للجدّ الكبير الشيخ صفى الدين الأردبيلى)، ولكن المضايقات والتعصبات لم تفلح فى التقليل من هذه الرغبة الفطرية فى الإنسان الإيرانى التى تقوده إلى هذا النوع من الأيديولوجية.

سيرته وحياته

ولد سيد محمد المتخلّص بـ(رضىّ) فى النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى فى (آرتيمان) من توابع تويسركان. وقد اعتَبر غالبيةُ المؤرخين الملمّين بأحوال رضىّ آرتيمانىّ أنّه من أهل الذوق والعرفان.

«كان العارف الربانى سيد رضىّ آرتيمانىّ الذى اشتهر بديوانه وساقى نامته فى عهد شاه عباس، كان من قرية آرتيمان.» (شيروانى، لاتا: ۱۹۲) «...كان مير رضيّآرتيمانىّ من السادة الأشراف وحسن الطبع وفصيح الكلام، متذوّقاً للعرفان ومدركاً بمراتب السلوك....» (قدرة الله، لاتا: ۲۶۴) «إن ميرزا رضىّ آرتيمانىّ آية من الزهد وليس لصلاحه ووسعة ذوقه حدٌّ يمكن تعيينه، وبالتواضع موصوفٌ وبالتضحية معروف، وصاحب

كمال فی عهده، بلغ رتبة من الشعر.» (سفينة خوشكو) «إن ميرزا[1] رضیّ آرتيمانیّ كان زعيمَ العرفاء وسيد المعرفة، ورغم القيود والحيلة، إلا أنّ وسعةَ ذوقه لم تجد النهاية، جمع التواضع والروح العرفانیّ معاً.» (تذكرة ميخانة، نصر آبادی)

غادرَ رضیّ فی أيام شبابه مسقطَ رأسه الذی كان من توابع تويسركان، إلی همدان طلباً للعلم. وأصبح أحدَ تلامذة (مرشد بروجردی)[2] (م۱۰۳۰). ويُعتبر عبد الباقی نهاوندی مرشدی بروجردی هذا، من مريدی ميرزا إبراهيم حسنی همدانی وهو أحد روّاد التصوف فی تلك المنطقة. وإن كان ذبيح الله صفا يعتقد بأنّ رضیّ التقی بنفسه مباشرة ميرزا إبراهيم.» (صفا، ۱۳۷۳ش: ۵/۱۰۶۹)

لم يُذكر اسمٌ لميرزا إبراهيم فی ديوان رضیّ، ولكنه يَعتبر نفسَه فی مقطوعة غزلية مجنونا بحب مرشد بروجردی:

رضی سان چه باک ار ندارم خرد كه من در جنون "مرشد" کاملم

–رضیّ لايخشی من ألا يكون لديه عقل مادام فی جنون "مرشد" كاملاً.

علی كل، فبَعد مغادرة مرشد إلی شيراز، غادرَ رضیّ إلی أصفهان وحسب ما جاء به سيّد علی حسن خان فی "صبح كلشن"، أنه أصبح كاتبا فی ديوان شاه عباس الكبير وتزوّج إحدی الفتيات من سلالة الصفويين.

وبعد حصوله علی براءة شيخ الإسلام فی تويسركان وضواحيها، عادَ إلی مسقط رأسه وظل منشغلاً فی أداء الوظائف الدينية إلی آخر حياته وفق ما جاء فی منتظم ناصری عام ۱۳۰۷ق.

أشعار رضیّ

يبدو أنّ التذوقَ الشعریّ كان وراثياً فی سلالة رضیّ، فهذه الأبيات لجده خان أحمد

۱. قد جاءت فی نسخة إمامی المطبوعة: «إنه وفق اسم (مير رضیّ آرتيمانی)، ووفق ما نقله المؤرخون، يبدو أنه سيد علوی. ويبدو أنّ إضافة كلمة ميرزا تدلّ علی أنه كان يعمل فترة كاتباً فی مكتب شاه عباس الصفوی.» مقدمة: ۱۲.

۲. فيما يخص أحوال مرشدی بروجردی والتعرّف علی شعره يمكن الرجوع إلی تاريخ الأدب فی إيران، ج۵: ۱۰۳۵ – ۱۰۳۹.

خان:

از دست زمانه بين كه چون مى گريم   از گـــــردش چرخ واژگون مى گريم

بين طرفه كه مانند صراحى شب وروز   در قهــــقهه ام وليک خون مى گريم

- اُنظر كيف أبكانى الدهرُ وأنا بالمقلوب أبكِى من دورة الأيام.

- اُنظر إلى حالِى كصراحية الليل والنهار، أبدوضاحكا ولكنّى أبكِى بدلَ الدموع دما.

وكان لخان أحمد خان أخٌ يُدعى سيد شاه مرتضى وهوشيخ الإسلام أيضاً وكان يُنشد الشعر. ومن ناحية أخرى كان أحد أولاد ميرزا إبراهيم المتخلص بأدهم - التى كانت والدته من سلالة الصفويين- متذوقاً للشعر، ولكنه وقع فى السجن بسبب ارتكابه أعمالا غير أخلاقية وتعاطيه المخدرات، وسوء الأدب والتحلل، حتى تُوفِّى فى الهند عام ۱۰۶۰ق ومن أشعاره:

مرا زاهدى سوى محراب خواند   ز زهدش دماغ دلم خشک ماند

ندا آمد از ســــوى ميخانه ام   كـــه اى ادهم مست وديوانه ام

تو را كى سرو كار با زاهد است   تو شاهد پرستى خدا شاهد است

- دعانِي أحدُ الزهاد إلى المحراب، أزعجنى ذلک الزهد.

- جاء هاتف من الحانة يقول أيها الإنسانُ إنک فى سكر وجنون.

- أين أنت من الزهد، أنت رجل شهادة والله شهيدٌ على ذلک.

وقد جاء فى كتب التواريخ اسمُ عدد من أحفاد رضيّ من الشعراء كميرزا عبد الباقى، وميرزا هاشم، وميرزا كاظم وميرزا أبوالحسن.ويشملُ ديوانُ شعر رضيّ القصائدَ، والمقطوعات الغزلية، وترجيع بند، والرباعيات، ومفردات ساقى نامة وسوكند نامة؛ فتبلغ أشعارُه بالمجموع إلى ألف وخمسمائة بيت. وهناک بعضُ أبيات تجده غير سليمة فى ديوانه مثل هذين البيتين:

تو بدين چشم شوخ وروى چو ماه   ببـــرى دل زدست سنگ سياه(!)

- أنت بتلک العينين الفاتنتين والوجه كالقمر، يُغرَم بک حتى صاحبُ القلب القاسى.

بس حرف که بر رضی گرفتیم   بعـــــضی سخنان گرفت ما را

– کم انتقدنا کلاما من رضیّ ولکن بعض هذه الانتقادات أصبحت ضدنا.

وهما من مطلع هذا البیت:

شـــعر نه چنان گرفت ما را   کز دوست توان گرفت ما را

– لم یتمکن الشعر من جذبنا إلیه بقدر ما لدی الحبیب من قدرة الجذب.

ولوجود هذه الأبیات اعتَبر الدکتورُ صفا، شعرَ رضیّ (من المتوسط إلی الرديء أحیاناً)، ولکن المضامین العامة فی أشعاره تدلّ علی أفکاره العرفانیة والتذوق والوجد الناتج عن هذه الأفکار:

مـگر شور عشقت زطغیان نشیند   کـه بحر سر شکم ز طوفان نشیند

عجب باده ی خوشگواریست کـه   در خــــون گبر و مسلمان نشیند

نشسته است ذوق لبت در مـذاقم   چو گنجی که در کنج ویران نشیند

رضی شد پریشان آن زلف یا رب   پریــــــشان کننده پریشان نشیند

– وهل یهدأ جوی حبّک من طغیانه حتی یهدأ البحرُ الهائج من طوفانه.

– یا لها من خمرةٍ لذیذة یستلذّ بطعمها کلُّ کافر ومسلم.

– تذوقُ فمُک فی ذائقتی ککنز فی الأنقاض.

– قد هام َرضیّ بالصُدغ یا ربّ، والمشوّش الطائش مازال فی محنة.

***

داند آن کس که ز دیدار تو برخوردار است

کــــه خرابات وحرم غـیر در و دیوار است

ای کـــه در طور ز بـی حوصلگی مدهوشی

دیده بــــگشای کـه عالم همگی دیدارست

همه یا مال تو شـد خواه سر و خواهی جان

وآنچه در دست من از تست همین پندارست

برخور از بــــاغچه حسن که نشکفته هنوز

گـــــل رســـوایی ما از چمن دیـــــدارست

باور از مات نیاید به لب بام درآی تا ببینی

کـــه چه شــــور از تو در این بازار است

- هل يعلم مَن يتمتّع بلقائک أنّ الأطلال والحرم ليس بالجدران والأبواب.

- ويا مَن في طوره متحير مِن شدة الحيرة، تَبصَّر فإنّ العالَم كله مشاهد.

- الكلُّ أصبح ملكک، فالرأس والنفس كلاهما ملک لک وما أملكه أنا منک هو هذا التصور.

- تناوَل مِن روضة الحسن فإنها لمّا تزهر بعدُ، واللقاء يُخزينا ويفضحنا.

- أخرِج من الضباب إلى الوضوح لكی تشاهد ما أصيب به الخلقُ من وجدک.

***

درعشق اگـــــر جان بدهی جان آنست | ای بی سر وسامان سر وسامان آنست

گــــر در ره او دل تـــــو دردی دارد | آن درد نـــگه دار کــــه درمان آنست

- أيها الحبُّ إن فارقت النفس فإن النفسَ هي الحب، واعلم أيها المتيّمُ أنّ ذلک هو الوصول.

- إن كان قلبک يتألّم في هذا الطريق، فاحتفظ بالألم فليس له من علاج ولا سبيل.

***

از دوری راه تـــا بـــه کـی آه کنی | وز رهـــرو رهــــزن طلب راه کنی

یا رب چه شود که بر سر هستی خود | یک گـــام نهی وقصـــه تـــمام کنی

- إلى متى تتألم من بُعد الطريق وتطلب من قاطع الطريق أن يدلّک على الطريق.

- يا ربّ هل من سبيل في أن تتقدّم بخطوة في الكون وتُنهِي القصة.

تجدرُ الإشارةُ إلى أنّ أسلوب نظم الشاعر رضيّ، وإن كان مصنّفا من ناحية الزمان والمكان على النمط الهنديّ، ولكنّه يخلو من الميزتين اللتين يمتاز بهما الأسلوبُ الهنديّ وهما؛ التعقيد اللفظي والإبداع في الكلام لاسيما لدى بعض الشعراء. إنّ كلام الشاعر رضيّ سهل ورسل فكان يسعى في استخدام المعاني كي يقتدي بالشعراء الكبار من العرفاء مستعيناً بالأدوات الشعرية لبيان حسه الباطني.

يَعتبر (هرمان آتيه)، الشاعرَ رضيّ «من جملة الشعراء الذين لم يتصنّعوا فی الأوزان والقوافی ولم يتقيّد فيهما ما يجعلنا نشعر بأنه يُنشد الشعرَ من أجل عرض الحقائق والبوح عن الإحساسات، وليس للحاجة والتكليف من مكان فی وجود الشاعر.» (آتيه، لاتا: نقلا عن مقدمة ديوان رضیّ، تصحيح محمد علی إمامی) وكانت هذه فی الواقع خصوصيةً يتميّزُ بها أغلبُ الشعراء الذين مكثوا فی إيران فی ظل الحكومة الصفوية، ولم يغادروا بلدهم إلی بلاط الهند.ويمكن اعتبارُ لجوء العرفاء إلی الشعر فی بيان التعاليم وعرض الشهودات، سَواء كانت بهدف التعليم أو غيره، ناتجةً عن إدراكهم لحقيقةِ أنّ الذوقَ الإيرانی يُفضّل الشعرَ لطبيعته الثابتة فی التأثير.

كما أنّ بيان التجارب العرفانية وعرض الفكرة الناتجة عن نظرة العارف للكون التی يحصل عليها إثرَ تجاربه العملية وتنحصر به دون غيره، تفتح للشاعر آفاقاً جديدة تجعل كلماتِه تجتاز المحسوساتِ المدركة فی العالم المادّیّ، ما يؤدّی بذاته إلی تحويل الكلمات إلی رموز. وإن لم تكن لدی الشاعر وأمثاله من الشعراء معانٍ معيّنة فی هذا الخصوص، ولكن وبدون ترديد أصبحت الرموز المكرّرة فی عبارات الحب العرفانیّ بالأخص فی الشعر، مبنی يلجأ إليها مَن لايمتلک أیَّ تجربةٍ عملية. ولانقصد من هذه العبارة أنّ شاعرنا رضیّ قد اكتسب الذوقَ الناتج عن المفاهيم العرفانية دونَ تجربة عملية يخوضها كلُّ سالک طريق، متأثراً بالشعراء العارفين الكبار السابقين لعهده، وإنّما لايمكن مقارنتُها مع تلک المفاهيم التی سبقته فی كلام هؤلاء الشعراء.

ويصف رضیّ معشوقَه بتلک الكلمات التی عبّر عنها الشعراءُ السابقون، فمحبوبه هو الذات الإلهية الأزلية وهدفه الوصولُ إلی ساحة الإله المقدسة.

يَعتبر رضیّ نفسَه فانياً فی طريق الكمال فالوصول كلُّه وجدٌ وشوق:

مـــن فاش كنم حقيقت خود را　　　هـر كس هر چند گويد من آنم

من شخص نيم، شرارى از شوقم　　　من جسم نيم رضى كه بى جانم

- أنا أُفشِی حقيقتی، وأنا سأكون كما كنت مهما قالوا عنّی.

- أنا لستُ شخصاً، بل جمرةً من الشوق ولستُ جسماً بل بلا روح.

***

وشأن رضيّ كشأن سائر العرفاء في تضادّ العقل والحب، يَعتبر البرهانَ والعقل حاجزاً في الوصول إلى الحق:

مگو هيچ با ما ز آيين عقل   كه كفرست در كيش ما دين عقل

- لاتُحدِّثنا عن العقل وأصوله، فليس للعقل مكانٌ في قاموسنا وهو كفرٌ في عقيدتنا.

***

اى كه در ره عرفان مستمند برهانى   ترسمت چو خر در گل فرومانى

- يا مَن بحاجةٍ إلى البرهان في طريق العرفان، أخشَى عليك من التعب كالحمار في الوحل.

***

صد شكر كه نيستم من از بى خبران   گه مست ز وصالم وگهى ز هجران

دانشمندان تمام گريان بر من   خندان من ديوانه به دانشمندان

- ألفُ شكرٍ أنّي لستُ من الجاهلين، أحياناً تجدُني ثَمِلاً من الوصول وأخرى ثَمِلاً من الهجر.

- جميعُ العلماء يبكونني وأنا المبتسمُ المجنون بهم.

ويبدو رضيّ كسائر الشعراء الذين سلكوا طريقَ العرفان كحافظ الشيرازي، معتبراً المسجدَ والخرقةَ إشاراتٍ لكيد واحتيال الزاهد المُرائي:

سبحه زهد وسالوسى خرقه زرق وشيادى

آه از اين خدا پرستى، داد از ين مسلمانى

- سبحةُ التزهد والتملّق وخرقةُ الاحتيالِ الزاهيةُ، آه مِن هذا التعبّد، آه مِن هذا الإسلام.

***

رخ اى زاهد از مى پرستان متاب   تو در آتش فتاده اى ما در آب

- أيّها الزاهدُ لاتُديِّر وجهَك عن الخمّارين، فإنك مُلقَى في النار وهم في الماء مُلقَون.



از این دین به دنیا فروشان مباش   به جز بنده ی ژنده پوشان مباش

- لاتکن فی هذا المذهب من الدنیویین، وكُن خاضعاً فقط لأصحاب الثیاب البالیة.

یَعتبر رضیّ نفسَه فی طریق السلوک العرفانیّ أكثرَ تقدّماً من جنید البغدادی وبایزید البسطامی!

ره فـــقر وفنا را آن چنان در پیش بگرفتم

که واپس ماند بسیاری جنید و بایزید از من

- سلكتُ طریقَ الفقر والفناء حتی استغرب جنید وبایزید منّی.

ولكنه من جهة أخری یظهر كمعلم للأخلاق یحذّر من الدنیا الفانیة التی یعبّر عنها بالنفس الواحد (بطرفة عین واحدة) رغم وسعها واصفاً إیاها بمكان التعب والمشقة:

جهان منزل راحت اندیش نیست   ازل تـــا ابد، یک نفس بیش نیست

سراسر جهان گیرم از تست وبس   چه می خواهی آخر از ین یک نفس

- لیس العالمُ مكاناً للراحة، ومن أزله إلی أبده كلُّه طرفةُ عین واحدة.

- ولیكُن العالمُ كلُّه لک أنت وحدک، ولكنک ماذا ترید من هذه الدنیا؟!

ویری كسائر المتقدمین أنّ الفلک هو المسؤول عن الحرمان وخیبة الآمال، ولهذا یطلب الخلاص من الخالق.

فلــک بین که با ما جفا می کند   چه ها کرده است وچــه ها میکند

بـر آورد از خاک ما گرد ودود   چـــه می خواهد از ما سپهر کبود

نمی گردد این آسیا جز به خون   الــهی که برگردد ایـــن سرنگون

- اُنظر إلی الفلک كیف یظلم بحقنا، اُنظر ماذا فعل وماذا یفعل.

- قد أثارَ الغبارَ مِن أرضنا، فماذا یرید هذا الفلکُ منّا.

- فلاتدورُ الرَّحَی إلا بالدم، إلهی رُدَّ هذا الانكبابَ.

ویری رضیّ نفسه أحیاناً مستسلماً أمام القضاء والقدر:

هیچ کاری نشد به تــدبیرم   چه کنم چه کنم، مبتلای تقدیرم

با قضا من نه مرد مصلــحتم   بـــا قدر، من که وچه تدبیرم...

– لم يَحصل شيءٌ بإرادتي وتدبيري، ماذا أفعل فأنا متورِّطٌ بالقدر.

– مع القضاء، لا أنا رجل منفعة، ومع القدر مَن أنا وما هو تدبيري.

وتشتهر (ساقي نامة) من بين أشعار رضيّ بما تحمله مِن رقة العواطف، وإن كان عددُ أبياتها أقلَّ من بقية ساقي نامات العهد الصفوي.

ساقي نامة[١]:

يُمكنُ الحصولُ على كتابة ساقي نامة في خمريات رودكي ومنوتشهري، ولكن الشاعر نظامي اشتهر بأنه أولُ من أنشدَ هذا النوع من الشعر، وإن لم تأتِ ساقي نامته بصورة مستقلة وإنما ينبغي الحصولُ عليها من خلال منظومته ''اسكندر نامة''[٢].

ونستثني هنا ساقي نامة حافظ في القرن الثامن الهجري:

بيا ساقي آن مي كه حال آورد   كـــــرامت افـــزايد كمال آورد

– تعالَ أيها الساقي، فإن المُدامةَ أتَت بالفرح والسرور وستزيد من الكرامة وبها يتحقق الكمال.

في الواقع بدأت كتابةُ الساقي نامة المستقلة منذ طليعة القرن العاشر في عهد الصفويين، حيث اعتُبِر أميدي طهراني (٩٢٩ق) رائداً لها.أصبحت كتابةُ الساقي نامة أحدَ الأصول الشعرية في القرن العاشر الهجري وما بعده وقلّما نجدُ شاعراً لم يَخُض في تجربة كتابة هذا النوع من الشعر. وتُستخدم الساقي نامة كسائر الأشعار القديمة لبيان العواطف، مؤكدةً على عدم ثبات العالم وبطلانه، والتذكير بفناء الإنسان وهناك إشارةٌ فيها إلى حالات التزوير والرياء، واللجوء إلى شرب الخمر والسكر هروباً من الواقع المليء بالمصائب والنوائب التي تحلّ بالإنسان وكذلك الوصول إلى مرتبة الفناء وفي النهاية الوصول إلى ساحة الإله.

وأما الشراب الذي نجده في ساقي نامة، فهو عبارةٌ عن مرتبة الشهود الذي يَنقل الإنسانَ من مرحلة المُجاذبة إلى الحقيقة. وتمتاز الساقي نامات في هذه الفترة بالمدح،

١. نوع من الشعر يوجّه الشاعرُ فيه الخطابَ إلى الساقي.

٢. جاءت هذه الساقي نامة بصورة مستقلة مشتملة على ٢٠٠ بيت، في تذكرة ميخانة.

سَواءً مدح الأئمة لاسيما الإمام الأول للشيعة أو مدح الملوک.

يَصلُ عددُ أبيات الساقی نامات إلی مائةٍ وفی بعضها إذا کانت تفصيلية، تصلُ إلی آلاف بيت (تحتوی ساقی نامة ظهوری علی أربعة آلاف وخمسمائة بيت). ولکن تصلُ أبيات ساقی نامة الشاعر رضیّ إلی ما يقارب ۱۷۵ بيتاً، يبدأها باللجوء إلی الحضرة الإلهية وبأداء اليمين (بملک نجف، وبضياء قلوب العاشقين، وبالعارفين والقلوب الحزينة).

الــهی بــه مــستان میــخانه ات　　　بــه عقل آفـــرينان ديوانه ات
به دردی کـــش لجّه ی کبــــريا　　　که آمد بـــــه شأنش فرودان ما
به دردی کـــه عـــرش است او را　　　به ســـاقی کـــوثر، به شاه نجف
صـــدف بـــه نور دل صبح خيزان　　　ز شـــادی به انده گـــريزان عشق
عشق به رندان سر مست آگاه دل　　　کـــه هرگز نرفتند جـــــز راه دل

- إلهی أقسِمُک بسُکاری حانک وبأصحاب العقول المجانين.
- أقسِمُک بالمتألم والمتعذب بکبريائک وما أصابه من الانحطاط فی شأنه.
- وبالألم الذی له العرش وبساقی الکوثر بشاه النجف.
- بصاحب القلب المنوّر من الفرح وبأصحاب القلوب الحزينة.
- الحبّ بحقّ العِربيد المسکر العالم بالحقيقة الذی لم يتخذ سِوی طريق السلوک.

ويريد أن يوصل الإنسانَ من المجاز إلی الحقيقة ومن الکثرة إلی الوحدة، ويمنحه قلباً واعياً ونفساً عارفة:

بــــه میــــخانه وحــدتم را ده　　　دل زنـــــده وجــــــان آگاه ده
کــــه از کثرت خــلق تنگ آمدم　　　به هر جا شدم، سر به سنگ آمدم

- اسمَح لی بالدخول إلی حانِ الوحدة، وامنح لی قلبا واعياً ونفساً عارفة.
- سئمتُ من کثرة الخلق، أينما ذهبتُ لم يُحالفنی الحظّ.

ويطلب من الربّ أن يعطيه شراباً يجعلُ الجَرَّةَ عاشقةً:

میئی ده که چون ريزش در سبو　　　بـــــرآرد سبــــــو از دل آواز هو

- ناوِلنی مُدامةً بمجرّد أن تَصبّها فی جَرَّة، تُنادِی الخابيةُ من الجوف يا "هو".

مدامة تجعل كأسَ مدامة (اليقطين) تُنادِي بالوحدانية:

از آن می که چون ریزش در کدو　　　همـــــه قل هو الله در آید از او

- يخرج من المدامة حين صبّها في كأس مدامة اليقطين، "قل هو الله أحد".

مُدامة في وجد وجوى دون أيِّ خابيةٍ أو كأس وسكر:

میئی سر به سر مایه عقل وهـــو　　　شمی بی خُم وشیشه در ذوق وجوش

- مدامة كلُّها صحوٌ ووعيٌ، مدامة في وجد وجوى دون حباب وكأس.

مدامة تحرّرت منک ومنّي وتطهّرت من كل دنس:

مـــــیئی از مـــــن و تو گشته پاک　　　شود جان، چکد قطره ای گر به خاک

- مدامة صافية خلصت منک ومنّي، مدامة تصبح روحاً وتقطر قطرة ولو على الثَّرى.

إنّ هذه المدامةَ التي يطلبها الشاعرُ من الساقي، هي مدامةٌ محللة في عقيدته ومحرمةٌ على غيره:

از آن می حلال است در کیش ما　　　کـــــه هستی وبال است در پیش ما

از آن می حـــــرام است بر غیر ما　　　کـــــه خارج مـــــقام است در سیر ما

- المدامةُ محلّلة في مذهبنا إذ هي الحياةُ والجَناح عندنا.

- المدامةُ محرّمة لغيرنا، لمن هو خارج عن مقام في سيرتنا.

وأحياناً ترى رضيّ يلجأ في ساقي نامته إلى معانٍ أخرى:

مغـــــنی نوای دگر ساز کن　　　دلم تنگ شد مطرب آواز کن

- أيها الملحِّنُ غيِّر اللحنَ فإنّ قلبي اشتاق للّحن فَغَنٍّ لنا

***

مغنی سحر شد خروشی بر آر　　　زخامان افسرده جوشی بر آر

- أيها المطربُ حَلَّ الصباحُ، أهتِف بأعلى صوتک وتَهيَّج اهتياجاً.

ثم يشكو كسائر الساقي نامات من هذا العالم المليء بالتزوير والحيلة والرياء ويطلب النجاةَ والتخلّص من الطريق الضيق الذي رسمه هذا العالَمُ المجازي:

برون ها سفید ودرون ها سیاه　　　فغان از چنین زنـــــدگی آه آه

همه سر برون کرده از جیب هم هـــنرمند گردیده در عیب هم
خروشیم برهم چو شیر وپـلنگ هـمه آشتی های بدتر ز جنگ

- الظواهرُ بيضاءُ والبواطن سَوداء، آه من حياةٍ كهذه.
- الكلُّ يَتدخَّل في أمر الآخَر والجميعُ أصبح فناناً في إظهار عيوب الآخرين.
- يثورُ بعضُنا على الآخر كالحيونات المفترسة، والمصالحاتُ أسوأ من الحروب... .

وفي النهاية يمدح الشاه عباسَ الكبير، مُبدياً إخلاصَه وحبه لأمير المؤمنين عليٌّ بنِ أبي طالب (ع):

بخور می که در دوره عبـاس شاه بـــه کـــاهی ببخشند کوهی گناه
سکندر توان و سلیـــــمان شدن ولـــی شاه عبـــــاس نتوان شدن
سگش بر شهان دارد از آن شـرف کـــــه باشد سگ آستان نـــجف
الهی بـــــه آنـــان که در توگمند نـــهان از دل ودیـــده ی مردمند
نـــگهدار ایـــن دولت از چشم بد بـــکش مــــد اقبــــال او تا ابد
رضی روز محشر علی ساقی است مـکن ترک می تا نفس باقی است

- اشرَب المُدامةَ فإنّ في الفترة العباسية، يُغفَر الذنبُ وإن كان كبيرا.
- بالإمكان أن يصبح الإنسانُ اسكندرَ وسليمانَ، ولكن لايمكن أن يكون شاه عباس.
- يكفي لكلبه شرفا على الملوك كونه في عتبة النجف الأشرف.
- إلهي أقسِمُک بالذين فيک هائمون، البعيدين عن قلوب الناس وعيونهم.
- احفظ هذه الدولةَ من عيون الحسّاد ومُدَّ بعمرها إلى الأبد.
- يا رضيّ اعلم أنّ علياً هو الساقي يوم القيامة، فلاتترک المدامةَ إلى الأبد.

رغم أنّ بعضَ الباحثين اعتبروا رضيّ الدين آرتيمانيّ ضمنَ الشعراء المتوسطين ولم يعترفوا بمقامه العرفانيّ الخاص به، لكن حسب ما قال هرمان آتيه إذا لم يُنشِد رضيّ شعراً غيرَ ساقي نامة وسوكند نامة، فلم يُغيِّر ذلک شيئاً في مقامه الأدبي والعرفانيّ الذي اشتهر بهما في عصرنا الحالي.

النتيجة

عاصرَ الشاعرُ رضيّ الدين آرتيمانيّ في فترة من حياته الشاه عباس. فتُعتبر فترةُ الصفويين مِن أهمّ الفترات التاريخية في إيران، حيث بدأت بنهضة الصفويين إلا أنّ سيطرةَ العلماء والفقهاء فيما بعد، حوَّلت الأوضاعَ إلى فترة عصيبة لأهل التصوف مما حالت دونَ تطوير الخانقاه.يدلّ الوجدُ والسرور الناتجان عن الأفكار العرفانية في شعر رضي على سلوكه العرفانيّ؛ فإنّ المحبوب في ديوان أشعاره هو ذات الباري تعالى حيث إنّ هدفه الوحيد هو الوصول إلى الحضرة الإلهية.وأخيرا يمكن دراسةُ شعر رضيّ من حيث اللغة والمكان في إطار الأسلوب الهنديّ أو المذهب الهنديّ.

المصادر والمراجع

آتيه، هرمان. لاتا. *تاريخ ادبيات فارسى (تاريخ الأدب الفارسى)*، ترجمة رضا زاده شفق. طهران: لانا.

آرتيماني، رضيّ الدين. ۱۳۶۵ش. *ديوان*. باهتمام محمد على إمامى. طهران: خيام.

آرتيماني، رضيّ الدين. ۱۳۷۴ش. *ديوان*. باهتمام أحمد كرمى. طهران: لانا.

حافظ. ۱۳۶۷ش. *ديوان*. تصحيح قزويني وغنى. باهتمام ع. خربزه دار. طهران: أساطير.

شيرواني، زين العابدين. لاتا. *بستان السياحة*. لانا.

صفا، ذبيح الله. ۱۳۷۳ش. *تاريخ ادبيات در ايران (تاريخ الأدب فى إيران)*. مجلد ۳ و۵. طهران: فردوس.

قدرة الله، مولانا محمد. لاتا. *تذكرة نتائج الأفكار*. هند: لانا.

كلجين، أحمد. لاتا. *تذكره ميخانه (تذكرة الحانة)*. تصحيح أحمد كلجين. طهران: لانا.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م

نازک الملائکة وإبداعاتها الشعرية؛ رؤى نقدية

حسين شمس آبادی*
مهدی ممتحن**

الملخص

يتطرق هذا المقال إلی الشاعرة العراقية نازک الملائکة التی لها دور أساسی وهامّ فی الشعر العربی الحديث ما بين الأربعينات والستّينات من القرن الماضی؛ المرأة التی دخلت معركة أدبية يخوضها الرجال وقامت بالإبداع، فظهرت كمبدعة فی مجال الشعر. هی تتعلق بالمذهب الرومانسی الذی يقوم أساسه علی الإبداع دون التقليد وإنها من ممثلی المذهب الرومانسی فی العراق، التی استطاعت أن تبلغ الرومنسية إلی ذروتها فی العراق مع أنها دخلت العراق متأخرة بالنسبة إلی البلاد العربية الأخری. كانت نازک الملائکة من روّاد التطوّر الشعری؛ التطوّر الذی عمّ أقطار العالم. وهی من أفضل شاعرات الوطن العربی، لأنّها شاعرة الإبداع والتجديد وناقدة فی قضايا الشعر العربی. وهی عاشت فی عزلة عن بيئتها الثقافی وكانت أسيرة عالمها العائلی المحافظ بسبب أنها نشأت فی مجتمع لم يكن فی إمكان المرأة أن تبدی آراءها ولم تكن تقدر علی أن تحضر النوادی والجماعات الأدبية وقبول هذه القضية أن المرأة تختلط بالرجل فی الأماكن المختلقة والأسواق كان صعبا علی الرأی العام فی المجتمع.

الكلمات الدليلية: الأدب العربی، العصر الحديث، العراق، نازک الملائکة، الرومنسية، الإبداعات الشعرية.

*. أستاذ مشارک بجامعة تربيت معلم سبزوار، إيران.
**. أستاذ مشارک بجامعة آزاد الإسلامية فی جيرفت، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.حسن شوندی

Dr.momtahen@gmail.com
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/٢٨هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٣/١٠هـ. ش

المقدمة

ولدت نازک فی بغداد من عائلة بورجوازية شيعية وكانت عائلتها تهتمّ بالعلم والأدب ولم تکن تغفل عن التراث والثقافة حيث کان والداها کلاهما شاعرين وصدر لهما ديوان شعر وطبعا کان لهذا تأثير هام على ذوقها الأدبی وقريحتها الشعرية. إذن نشأت الشاعرة فی مجتمع شديد الحرص بالنسبة إلى المرأة وأسرة محافظة متمسكة بالدين، فتكوّنت شخصيتها فی هذا الجو العائلی وفی هذا المجتمع. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى كانت الشاعرة فی بداية حياتها الأدبية التی تطابق عنفوان شبابها تتأثر من الشعراء الرومانسيين وكانت تحت تأثير فلسفة تشاؤم الفيلسوف الألمانی المتشائم "شوبنهاور" فحياتها الأدبية تشكّلت على هذا الأساس. وكانت الشاعرة بسبب هذه المؤثرات السلبية تغترب عن الناس بل تغترب عن نفسها، لأنها كانت تعجز عن التكيف مع المفاهيم العامّة ومع كل ما يدور حولها وإنها كانت فی هذه الفترة من الزمن فی ذروة معاناتها وآلامها وكانت تهرب من الحقيقة والواقع فلم تكن قادرة على أن تصل إلى الراحة النفسية كما تريد، ربما يكون هذا سببا أن ترحب الشاعرة بالموت وتحتضنها وكانت فی ذروة الصراع بين نفسها وذاتها وبين مقتضيات الحياة وانعكست هذه الآثار السلبية على شخصيتها وسلوكها الاجتماعی مع الآخرين.

فی هذا الأوان تنظر الشاعرة إلى المسائل والقضايا المختلفة الفلسفية سطحيا ولا عميقا ولا بعيدا وكانت متشائمة وتبرّم بالحياة وكانت متحيرة متردّدة إزاء القضايا الكونية وأسرارها وقصائدها مليئة بأشعار تتحدث فيها عن موضع الإنسان فی الكون وعن سرّ وجوده وعن عجزه عن معرفة الكون الغامض وألغازه وهی تبحث عن هذه القضايا بحثا فلسفيا وتعبر فيها عن أحاسيسها وعواطفها وخلجاتها النفسية التی تكون مرآة لآرائها وعقائدها، خاصة أنها قد بحثت كثيرا عن السعادة وأتعبت نفسها فی طريقها فلم تجدها فی أی طبقات المجتمع ورجعت خائبة صفر اليدين فاشتدّ تشاؤمها. (الخاقانی، ۱۹۶۲م، ج۲: ۱۱۱-۱۱۳)

ولكن عندما كثرت قراءاتها ومطالعاتها وبسبب غزارة مواردها الأدبية ونضجها الفكری كما تصرح الشاعرة نفسها بهذا الموضوع فی مقدمة ديوانها "مأساة الحياة"

أدركت «أنها ليست غير ممكنة الحصول فغيرت نظرتها عن الحياة والموت وهذا التطور كان تمهيدا لفكرة عثور الشاعرة على السعادة ولو كان فى مدى محدود، وقد زالت آراؤها المتشائمة شيئا فشيئا، وحلّ محلها الإيمان بالله والاطمئنان إلى الحياة فأخذت تنظر إلى هذه القضايا بمنظار التفاؤل.» (الملائكة، ١٩٧٠م، ج١: ٦٤)

أسلوبها الشعرى

إنّ نظرة سريعة إلى شعر نازک الملائکة تشعرنا بأنّ الشاعرة كانت تعيش فى عالم خاص بها ينهض على اليأس والألم وحده والغربة والعيش مع ذكريات الماضى، وهى ذات حساسية مفرطة رومانتيكية تبحث عن عوالم بعيدة وهى غربة مع أنها تعيش بين أهلها وفى بلدها. ففى شعرها نجد هذه المواضيع تتكرر بحيث أضافت عليه برقعا من الحزن والألم فكأنها فى مأتم دائم.أمّا الحبّ الذى تلجأ إليه، علّه يخفّف من معاناتها فإذا به يزيد فى مأساتها لأنّه حبّ محرّم أو مقنّع. (ميشال، ١٩٩٩م: ٣٥٩)

شعر نازک الملائکة فى معظمه تجربة تكرّر نفسها لأنها شكت، وبكت، وتأوّهت، ولم يتطوّر الحزن عندها إلى أشكال فنية مبدعة، كان تخلع إحساسها بالألم على الآخرين فتصوّر بؤسهم ومشكلات حياتهم ومآسيهم الكثيرة تبرز شخصيات حية عاشت مأساة الحياة فعلا بأقاصيص أو مسرحيات شعرية أو بطرق فى تعبير يجدر بمن ينسب لنفسه اختراع الشعر الحديث أن يبتكرها، ولكنّها حصرت نفسها فى قوقعة الدموع، ولاشىء غير الدموع، كنائحةٍ على ميت موهوم فى مأتم دائم. (عباس، ١٩٥٥م: ٨)

لاشكّ أنّ الشاعرة من الأوائل الذين دعوا إلى النظم بالطريقة الجديدة فهذا أبوسعد أحمد حيث يقول: «كانت نازک أجرأت المعاصرين من الشعراء على الخروج بالشعر عن شكله القديم.» (أبوسعد، لاتا: ١٩٠)

يتميز شعر نازک الملائکة بالحساسية المفرطة وبالألم الحادّ. إنّه شعر امرأة من الشرق أحبّت أن تعيش، أن تحيا، أن تحبّ، أن تحقّق ما تصورته فى فجر عمرها عن غد موعود ... فلما أدركت رأت الحياة على عكس ما اشتهت، رأت فيها الصرامة، والتزمّت، والقيود، وألف ظلّ من الكبت، فأصيبت بخيبة أمل مريرة تركز الحزن على

أثرها فی فؤادها، فدفنت جبهتها فی الهموم وراحت تحضر فی ارتعاد مقبرة ذكرياتها، تهرب إلى الليل، تأوی لطياته وتحيا فی دجاه، تغالب شوقها المكتوم فينفجر بها الشوق قصائد ومقطّعات ترسلها فی ديوانها الأول تمرّداً حزيناً، فی إطار رومنطيقی صرف، وضمن الشكل التقليدی، وتلوّنها، والثانی والثالث باللون السريالی واللون الرّمزی الوجودی، محطمة الأشكال القديمة، ومتعمدة الشعر الحرّ، وأسلوبها الهامس تعبر به عمّا يدور فی عقلها الباطن وأفكارها النفسية الغريبة التی تبحث دائما عن جديد تعوّض به عمّا تجد حولها فی الأشياء من همود وتكرار ورتابة مملّة. فيواصل أبوسعد حديثه عن مميزات شعر نازک الملائكة قائلا: «هذه هی نازک عاشقة الليل، وهاوية الألم، والهائمة فی القبور، نازک التی تجد فی المساء صديقاً، وتجد فی الحزن إلهاً، وتجد فی الموت أخيراً ملاذاً وإنقاذاً. نازک الشاعرة التی تمشی فی جنازة نفسها، وتجد فی كلّ لفظة من لفظاتها قبرا يحلم وفجرا لجرح مميت. هذه هی، تلتقی مع رومنطيقية "جان كيتس" النائحة، ونفسية "ألن بو" السوداوی، وعدمية "اليوت" الخاوی، وتأمّلات الشعر المهجری الصوفية، وتكنيک الشعر التصويری، ولكنّها تظلّ على الرّغم من ذلک محتفظة بشخصيتها المستقلّة، وبطابعها الخاص المتصل بينابيع الإلهام الصادقة فی نفسها مما يدلّ على ملكتها الشعرية الأصيلة.» (أبوسعد، لاتا: ۱۹۰)

إلا أنه إن كان من شیء يؤخذ عليها فهو هذا الدقّ الدائم على أوتار اليأس، والميل إلى التشاؤم، وإهمال الوجود الخارجی، والانطواء على الذات انطواء قريب الشبه بالمرض لايعالج المشكلات بل يرفضها ويبتعد عنها.

كما يؤخذ عليها من وجهة نظر الفنّ المحض تمطيطها للمعانی، وإطالة الصور مما يضعف عندها الإحساس، ويقلّل كثافته وتركيزه، ولكن كلّ هذه الهنات هنات هينات إذا عرفنا أنّ نازک وإخوانها فی العراق يسلكون فی ميدان الفن طرقا لم يسلكها أحد قبلهم. وعليه فإذا كان لنا شیء نتمناه فهو أن تخرج نازک من القوقعة، وتترک سياحتها داخل نفسها، وتحتفل بالخارج لا أن تبقی وحدها فی صالونها، منعزلة تبكی على نفسها، ولاتتصل بالحياة، وإذا اتصلت فكمن يطلّ من النافذة.

ولاشک أنّ نازک الملائكة من الشواعر المشهورات وإن كنّا نستطيع أن نعدّ أسماءهنّ

على الأصابع، اشتهرت نازک الملائكة فی عالم الشعر لأنها امرأة، وقد كثر عدد الشعراء من الرجال، ولعلّها وطأت بعملها الشعری لنهضة شعرية نسائية.

أمّا عند الآنسة نازک فإن بواعث الكآبة التی تتجلّی فی كل بيت من أبيات ديوانها "عاشقة الليل" «هذا ليست فی الحرمان ولا فی الحبّ الضائع ولا فی فكرة الموت وإنّما (حزن فكری) نشأ عن تفكير فی الحياة والموت من جهة، وتأمل فی الأحوال الإنسانية من جهة ثانية ثمّ انتقلت هذه الملاحظات والتأملات إلی صعيد الحسّ فحضرت فی القلب جروحا لاتندمل، وأخذت من بعد ذاک تتدفّق آهات وأحزانا وتلک هی رواية شاعريتها.» (العطية، ١٩٩٤م، ج٢: ٥٦٣- ٥٦٤ نقلاً عن عبد اللطيف شرارة فی مجلة الاديب البيروتية آذار ١٩٤٨)

إنّ شعر نازک الملائكة يعبّر من حيث المبنی والمعنی عن الكبت النفسی والتمرّد ولم يكن ذلک غريبا علی فتاة نشأت فی بيئة محافظة وانطلقت فجأة إلی آفاق العالم الرحيب. إنّ الصراع قد اشتدّ فی مرارة نفسها بين دنياها القديمة التی فتحت عليها العينين، تلک الدنيا التی كانت تعدّ الفتاة جوهرة ثمينة ينبغی الحفاظ عليها فی صندوق مبطن بالقطيفة وإبعادها عن الأبصار، وبين العالم الجديد الذی خرجت إليه علی مقاعد الدراسة وفی الولايات المتحدة الأميركية وزادت حدّة الصراع حين أطلت الفتاة التی أشربت حبّ الأدب العربی الاتّباعی بين والديها الأديبين الشاعرين، حين اطّلعت علی الآداب العالمية وقرأت آثار الفكر الأروبی المتفتّح. وكانت نتيجة هذا الصراع زمّ عواطفها والتمرّد علی القديم مع الخوف من الحديث. نازک الملائكة تقول فی كتاب "قضايا الشعر المعاصر": «إنّ الشعر القديم قد عرف محاولات كهذه: ١. إنّ الشاعر - سواء أ كان ابن دريد أم سواه - قد حطّم استقلال البيت العربی، أی جعل البيت مفضيا بمعناه وإعرابه إلی البيت الذی يليه. ٢. إنّ الشاعر قد خرج علی قانون تساوی الأشطر فی القصيدة الواحدة. ٣. إنّ الشاعر نبذ القافية نبذا تاما وجاء بشعر مرسل وهو شیء لا مثيل له فی الشعر العربی السابق لتلک الأبيات المنظومة فی القرن الرابع الهجری.» (الملائكة، ١٩٨٩م: ٣٦٠)

وتستطرد نازک حديثها عن هذه المحاولات بأنها قد تنمّ عن أن قواعد الشعر الحر

لم يضعها ويخطط لها شاعر واحد وإنّما هی من صنع مجموعة الشعراء عبر فترة زمنية طويلة. كما تؤكد فی نفس الكتاب مرارا أن غرضها هو تغيير النظام فی بحور الخليل من حيث الشكل الخارجی مع المحافظة على الجوهر من حيث اعتماد التفعيلة. «فانّی أجد فی هذا العمل انتقالا من العمود الخليلی إلى عمود آخر يختلف عنه وربما يمكن أن أسمّيه "شعر العمود المطوّر" وما ذلك إلا أنه شعر عمود ولكنه تطور عن عمود الخليل. فإذا قلنا شعر العمود لم يغب عن ذهن القارئ التعلق بالعمود القديم، الذی هو الواقع، ولكنّه عمود متطوّر من ناحية عدد التفعيلات ونظامها فی الشطر وتوافر القافية فی الأشطر.» (المصدر نفسه: ۳۶۰)

إبداعات نازک النقدية:

۱. الأشطر السائبة

لم يرتح النقاد العرب القدامی للقصيدة المرسلة من القوافی، لأنّهم عدوا هذا اللون من الشعر عيبا وسموه "الإكفاء" تارة، والإجازة – أو الإجارة – تارة أخرى.

ففی تعريفهم للشعر من «أنه قول موزون مقفّى يدّل على معنى»، أخرجوا من دائرته ما كان فاقدا لشرطی الوزن والقافية. لذلک فإن ما روی متداخلا على أنه من غير وزن ولا قافية كالقطعة المنسوبة لأبی العلاء:

«أصلحک الله وأبقاک لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الخالی، لكی نحدث عهدا بک يا خير الأخلاء، فما مثلک من غير عهدا أو غفل.» (ابن خلكان، ۱۹۵۰م، ج۴: ۳۰۲)

قد عولج على أنه من الشعر الموزون المقفی، وإن صورته هی:

أصلحک الله وأبقاک لقد كان من الـ
ـواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الـ
ـخالی لِكَی نحدث عهدا بک يا خيرَ الأخلـ
ـلاء فما مثلک من غير عهدا أو غفل

لهذا لم يحتاجوا إلى وضع مصطلح للشعر غير المقفی، لأنه على نحو تعريفهم لن

يكون شعراً. أما اليوم، فإن كثيراً من شعراء حركة الشعر الحر قد مالوا إلى اطراح القافية من بعض أشطر قصائدهم كقول البياتی:

«متّ على سجادة العشق ولكن لم أمُت بالسيف
متّ بصندوق وألقيت ببئر الليل
مختنقا مات معی السرّ ومولاتی على سريرها
تداعب الهرة فی براءة، تطرز الأقمار
فی بردة الظلام
تروی إلى الخليفة
حكاية عن مدن السحر وعن كنوزها الدفينة.» (البياتی، ١٩٧١م، ج٣: ٣٩-٤٠)

لذلک احتيج إلى وضع المصطلح الدال على تلک الأشطر المرسلة من القافية تمييزا لها من الأشطر المقفاة، سواء أ كانت القافية متتالية أم متداخلة. فكأن إن وضعت ناقدتنا مصطلح "الأشطر السائبة" للتعبير عن الأشطر التی تخلو من القافية.

وعلى الرغم من أن هذا المصطلح كان موفيا دالاً إلا أننا كنّا نودّ لو أنها أفادت من مصطلح "الشعر المرسل" فسمت مصطلحها "بالأشطر المرسلة" لتشمل به ما كان منه فی شعر الشطرين والشعر الحر معا، لأنّ معنى "المرسل" يفيد بأنّه مرسل من القافية.

ويبدو أن عدم شيوع مصطلح الناقدة كان مرتبطا بموقف نقاد حركة الشعر الحر من القافية حصرا. فلم نقرأ ناقدا حفل بها أو أعطاها ما تستحقه من اهتمام غير نازک الملائكة. وقد يكون مرد ذلک إلى خشيتهم من أن تلوكهم السنة الشعراء الذين خرجوا على القافية عامدين - وهم كثر - وعدوا مجرد ذكرها مبرراً لازدراء النقد والنقاد.

٢. البحور الصافية، والبحور الممزوجة:

تعنی الناقدة بـ"الصافية" البحور التی يتألف شطرها من تكرار تفعلية واحدة. وتعنی بـ"الممزوجة" البحور التی يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة. (الملائكة، ١٩٨٩م: ٨٣- ٨٥) أی التی تمزج بين تفعيلتين.

وهذان المصطلحان وإن كانا جديدين ينطبقان على المقصود بهما دقة ودلالة، إلا

أنّهما غير مسوغين وضعا، لوجود مصطلحين ملائمين فی النقد العربی القديم يؤديان الدلالة نفسها، وهما: "البحور المفردة والبحور المركبة" علی نحو ما نقله ابن رشيق عن الجوهری فی العمدة حين جعل البحور مفردات ومركبات. وهذان المصطلحان دالان علی المقصود ولذلک فإن القاعدة هی أن نلتزم بالمصطلحات الموجودة فی النقد العربی إلا إذا كانت غير ملائمة لزمننا. وقد شاع مصطلحا الناقدة علی ألسنة المعنيين بالشعر وأقلامهم أكثر من شيوع المصطلحين القديمين. لأنّ الالتفات إليهما لم يجیء إلا متأخراً.

۳. التشكيلات

لكل بحر من البحور الشعرية الستة عشر عدد معين من الأعاريض والأضرب يفترض فی الشاعر حين ينظم علی بحر من البحور أن يتّخذ شكلا واحدا من العروض والضرب، لايتعداه فی القصيدة الواحدة. فإذا أراد الشاعر مثلا أن ينظم علی الطويل:

فعولن مفاعلين فعولن مفاعيلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فلابدّ أن يعرف أنّ للطويل عروضا واحدة مقبوضة، ولها ثلاثة أضرب:

تام "مفاعيلن"

مقبوض "مفاعلن"

محذوف "مفاعی" وتنقل إلی "فعولن".

وعليه آنئذ أن يختار نوعا واحداً يجمع فيه بين العروض المقبوضة وأحد الأضرب فقط، فی القصيدة الواحدة.

إن هذا النوع المختار الذی يجمع فيه الشاعر بين عروض معينة، وضرب معين لم يضع له القدماء اسما وإنّما اكتفوا بذكر عدد الأعاريض والأضرب فی البحر الواحد. ففی الكامل مثلا توجد ثمانية اختيارات منه، بحسب ما يطرأ علی عروضه وضربه من تغيير. فإذا أراد الناقد أن يميز اختيارا واحدا منها، فلابدّ من أن يذكر عروضه وضربه معاً، لأنّه لايمتلک اسما له. وإذا كان هذا جاريا فی قصيدة الشطرين، فإنه لن يجری فی الشعر الحر، لأنه شعر ذوشطر واحد لا عروض له، وإإما له ضرب فقط. لذلک وضعت الناقدة

مصطلح "التشکيلات"، (الملائکة، ١٩٨٩م: ٨٨) وأرادت به الشکل العروضی لضرب القصيدة فی الشعر الحر. وهی تعادل فی العروض القديم مجموع العروض والضرب فی البيت الواحد الذی لم يضع له العروضيون من القدامی اسما. (محبوبة، لاتا: ٣٥٠ – ٣٥١)

وقد شاع مصطلح "التشکيلات" على أقلام بعض العروضيين حتى وجدناه بغير إحالة إلى الناقدة، كأنه مصطلح قديم، وما ذلک إلا لأنّه کان أکثر دقة من أية تسمية أخرى بما فيها "أنواع". لأنّنا لو قلنا: "أنواع البسيط" لما کنّا دقيقين فی التسمية عروضيا كما لو قلنا: تشکيلات البسيط.

٤. هيکل القصيدة

وتعرفه قائلة: «هو الأسلوب الذی يختاره الشاعر لعرض الموضوع. أما أصنافه فهی:

- "الهيکل المسطح" وهو الذی يخلو من الحرکة والزمن.
- "الهيکل الهرمی" وهو الذی يستند إلی الحرکة والزمن.
- "الهيکل الذهنی" وهو الذی يشتمل على حرکة لاتقترن بزمن.

حين عرّفت الناقدة الهيکل بأنه: «الأسلوب الذی يختاره الشاعر لعرض الموضوع.» (الملائکة، ١٩٨٩م: ٢٣٤) أوجبت فی کل هيکل جيد أن يمتلک أربع صفات عامة هی: التماسک، والصلابة، والکفاءة، والتعادل. وهذه الصفات مصطلحات وضعتها وهی تستقری الملامح العامة لهيکل القصيدة المعاصرة قائلة: «ولابدّ من الوضع إذا نحن أردنا أن نبنی أسس ثابتة لنقد عربی حديث يرتکز على إنتاجنا وحياتنا الفکرية المعاصرة.» (المصدر نفسه: ٢٣٤)

أمّا "التماسک" فإنّها قصدت به «أن تکون النسب بين القيم العاطفية والفکرية متوازنة متناسقة، فلايتناول الشاعر لفتة فی الإطار، ويفصلها تفصيلا يجعل التالية تبدو ضئيلة القيمة أو خارجة عن نطاق الإطار؛ فی حين قصدت بـ"الصلابة" أن يکون هيکل القصيدة العام متميزا من التفاصيل التی يستعملها الشاعر للتلوين العاطفی والتمثيل

الفكرى. ويتضمن هذا أنّ الصور والعواطف ينبغى ألا تزيد عما يحتاج إليه الهيكل. لأنّ الزيادة المعرقلة تفقد القصيدة كثيرا من قيمتها الجمالية. أمّا "الكفاءة" فإنّ الناقدة تعنى بها أن يحتوى الهيكل على كل ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن فى داخلها تفاصيلها الضرورية جميعا دون أن يحتاج قارئها إلى معلومات خارجية تساعده على الفهم. ولذلک رأت فى استعمال الشاعر للألفاظ المعجمية، وإضافته حواشى وشروحا عن تاريخ الأماكن التى يتغنى بها خروجا على صفة "الكفاءة" لأنّ القصيدة التى تحوجنا إلى أن نقرأ عنها حاشية أو شرحا نثريا ليست قصيدة جيدة، ولعلّها – من وجهة نظر الفن – فشل يعترف به الشاعر نفسه. أمّا "التعادل" الذى هو رابع صفات الهيكل الجيد فقد قصدت به: حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل، وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا فيه والنقطة الختامية. وإنّما يحصل التعادل على أساس خاتمة القصيدة، حيث يقوم توازن خفى ثابت بينها وبين سائر سياق القصيدة.» (الملائكة، ١٩٨٩م: ٢٣٩)

ولما كان "التعادل" مرتبطا بخاتمة القصيدة فإن الناقدة اضطربت إلى أن تستخلص قانونا عاما يشمل الحالات التى يستعملها الشاعر فى اختتام قصيدته، ومضمونه «أن القصيدة تميل إلى الانتهاء إذا استطاع الشاعر أن يحدث تعارضا واضحا بين السياق والخاتمة. فإذا كان السياق هادئا جعل الخاتمة جمهورية مجلجلة، وإذا كان السياق متحركا مال بالخاتمة إلى السكون وهكذا.» (المصدر نفسه: ٢٤٠)

ونحن وإن كنّا نرى فى صفات الهيكل الجيد ما يدلل على نباهة الناقدة فى وضع المصطلح النقدى، إلا أنّنا لانرى أن يعنى النقد بقضية خواتم القصائد، ويضع لها قانونا. لأنّنا لو ألزمنا الشعراء بذلک لحوّلنا تجاربهم من كونها حالات داخلية تعبر عن رؤى الأعماق، إلى حالات خارجية مصنوعة تقاس فيها الرؤى على وفق قانون معين. وليس من مهمة النقد على الإطلاق التحكم بنهايات الرؤى والتجارب كما نظن.

٥. التكرار

حين راح الشعر المعاصر، يتكئ على التكرار اتكاء يبلغ أحيانا حدودا متطرفة، حاولت الناقدة أن تتناوله بنوع من الدراسة البلاغية رغبة فى الوصول إلى القوانين

الأولية التى يمكن تبريرها من وجهة نظر النقد الأدبى وعلم البلاغة معا. فخلصت إلى القانونين الآتيين:

١. «إنّ التكرار فى حقيقته الحال على جهة مهمة فى العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة فى العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبى الذى يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه.

٢. إنّ التكرار يخضع للقوانين الخفية التى تتحكم فى العبارة، وأحدها قانون التوازن. ففى كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفى الذى ينبغى أن يحافظ عليه الشاعر فى الحالات كلّها. إنّ للعبارة الموزونة كيانا ومركز ثقل وأطرافا، وهى تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التى لابدّ للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها. إن التكرار يجب أن يجىء من العبارة فى موضع لايثقلها ولايميل بوزنها إلى جهة ما.» (المصدر السابق: ٢٧٦) وهذان القانونان – على حد قولها – هما الشرطان الرئيسان فى كل تكرار مقبول، فإذا وجدا صحّ البحث فى الدلالات المختلفة التى يقدمها التكرار، فيغنى المعنى ويمنحه امتدادات من الظلال، والألوان، والإيحاءات.

وفى ضوء هذين الشرطين وضعت الناقدة مصطلحات جديدة لثلاثة أصناف من التكرار تخضع كلها للقانونين السالفين، هى:

أ. التكرار البيانى

وقد رأت فى هذا الصنف من التكرار أنه أبسط الأصناف جميعا وهو الأصل فى كل تكرار تقريبا، وإليه قصد القدماء بمطلق لفظ "التكرار" الذى استعملوه. والغرض العام من هذا الصنف هو التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة.

ب. التكرار التقسيم

وأما تكرار التقسيم فتعنى به تكرار كلمة أو عبارة فى ختام كل مقطوعة من القصيدة. والغرض الأساسى من هذا الصنف من التكرار إجمالا أن يقوم بعمل النقطة فى ختام المقطوعة ويوحد القصيدة فى اتجاه معين.

ج. التكرار اللاشعورى

واشترطت في هذا الصنف من التكرار أن يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة. ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية.

وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغني عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مد كثافة الذروة العاطفية.

ويغلب أن تكون العبارة المكررة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ووجد فيه تعليقا مريرا على حالة حاضرة تؤلمه، أو إشارة إلى حادث مثير يضحى حزنا قديما، أو ندما نائما أو سخرية موجعة. وإنما تنبع القيمة الفنية للعبارة المكررة، في هذا الصنف من التكرار، من كثافة الحالة الفنية التي تقترن بها. (المصدر نفسه: ٢٧٩-٢٨٠)

وعلى الرغم من أنّ مصطلحات الناقدة في أصناف التكرار قد أوضحت أسساً ينبغي للشاعر أن يعتمد عليها حين يلجأ إلى التكرار عامدا، فإن دراسة التكرار ذاته لاتشكل في العملية النقدية عند التطبيق إلا جزءاً دلالياً بسيطاً في الكشف، لكونه يرتبط بأبيات معينة من القصيدة لا بمجملها. فضلا عن أنّه كان موجة من التقليد اتكأ عليها الشعر المعاصر في العقد الرابع والخامس من هذا القرن. أما الآن فإن تلك الموجة قد انحسرت، وأضحى التكرار مملولا إن لم يكن عيبا. لذلك لم تشع هذه المصطلحات لارتباطها بقصائد مرحلة معينة، إلى جانب أن النقد المعاصر لايميل إلى إخضاع الشعر المعاصر إلى المصطلحات البلاغية خشية من أن ينعت كاتبه بالتقليدية، والجمود، وعدم مواكبة المرحلة. فقد ألف الناس في هذا الزمن الهجوم على المنهج البلاغي في دراسة الشعر، ولم يألفوا تحبيذه وتقريظه وتشجيع مريديه، اللهم إلا في الدراسات الجامعية التي طورت المنهج البلاغي القديم حين أفادت من المصطلحات الأدبية الغربية وأدخلتها ضمن محاور الصورة، والرمز، والأسطورة، وغيرها، وتلك قضية يتشعب الحوار فيها. (كمال، ١٩٨٦م: ١٩٧)

٦. التشبيه الطويل

بقي من إبداعات نازك في المصطلح النقدي ما أسمته بـ"التشبيه الطويل"، قاصدة

به ضربا من التشبيه يستعمله علي محمود طه ويضيف به ابتكارا وتعقيدا إلى أسلوب التشبيه الشائع قديما.

واحترازا من أن يظن أنه تشبيه متعدد قالت: «وليست ميزة هذا التشبيه أن المشبه به متعدد وإنما سر جماله وأصالته أنه يخلو من جمود القطعية التي درجت قديما.» (الملائكة، ١٩٨٩م: ٢٧٧) ومثلت له بأبيات من محمود طه:

هل سَمِعت أذناک قصف الرعـود في صخب البحر وعصف الرياح؟
هل أبصرت عيناک رکض الجنود في فـــزع الموت وهول الکفاح
إن كنت لم تبصر ولم تسمع فقف إلى ميدانها الأعظم
ما بين ميلادک والمصرع ما بين نابي ذلک الأرقم!!

(محمود طه، ١٩٧٢م: ١٠٥)

لتعلن في ختام هذا الاستشهاد أن علي محمود طه يصب التشبيه في مشهد كامل «فهو لايقول إن حياة الإنسان من ميلاده إلى مصرعه تشبه قصف الرعود وركض الجنود، وإنما يبدأ بوصف الرعود القاصفة، والجنود الفزعين وصفا مثيرا ثم يدعو القارئ إلى أن يشهد ما يشبه ذلک في حياة الإنسان من الميلاد إلى الوفاة. وهذا الأسلوب أكثر شاعرية من أسلوب التشبيه القديم، لأنه لايعطي التشبيه حسب، وإنما يضيف إليه التلوين العاطفي والانفعال.» (علي، ١٩٩٥م: ١٠٩؛ والملائكة، ١٩٧٧م: ٣٠١-٣٠٢)

ومع أن مصطلح "التشبيه الطويل" كان محاولة جادة في تطوير المصطلح البلاغي وإثرائه، إلا أنه بقي حبيس كتابها "الصومعة والشرفة الحمراء" فلم ير النور على أيدي النقاد المعاصرين، شأنه في ذلک شأن "التكرار" الذي استبعد من دائرة النقد المعاصر. ولعل السبب أن التسمية توحي بالطول وليس بدلالة التشبيه، وطريقة صياغته وتوظيفه.

٧. القصيدة المدوّرة

البيت المدوّر، في تعريف العروضيين، هو ذلک الذي «اشترک شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأوّل وبعضها في الشطر الثاني.» ومعنى ذلک أن تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة.

نموذج ذلک قول المتنبی:

أنا فی أمّة تدارکها اللّـ ـــه غریب کصالح فی ثمود

فکلمة "الله" قد وقع بعضها فی آخر الشطر الأول وبعضها فی أوّل الشطر الثانی.

تقول نازک فی کتاب قضایا: «إن التدویر یسوغ فی کل شطر تنتهی عروضه بسبب خفیف مثل فعولن وفاعلاتن فی البحر الخفیف غیر أن التدویر یصبح ثقیلا ومنفرا فی البحور التی تنتهی عروضها بوتد مثل "فاعلن" و"مستفعلن" و"متفاعلن" فی البحر الکامل وبسبب هذا العسر نجد أن الشعراء قلما یقعون فی تدویر البحر "البسیط" أو "الطویل" أو "السریع" أو "الرجز" أو "الکامل".» (الملائکة، ۱۹۸۹م: ۱۱۳-۱۱۵)

إن التدویر یمتنع امتناعا تاما فی الشعر الحرّ لأسباب تعدها نازک الملائکة فی کتاب قضایا قائلة: «إن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد وذلک یتضمّن الحقائق التالیة:

۱. کان شعر الشطر الواحد لدی العرب، فی العصور کلّها، قدیماً وحدیثاً، شعراً یستقلّ فیه الشطر استقلالاً تاماً فلایدوّر آخره.

وذلک منطقی وهو یتمشی مع معنی التدویر الذی لایقع إلا فی آخر الشطر الأول لیصله بالشطر الثانی، وذلک فی القصائد ذات الشطرین وحسب، وعلی ذلک فإن التدویر ملازم للقصائد التی تنظم بأسلوب الشطرین وحسب.

۲. لأن التدویر یعنی أن یبدأ الشطر التالی بنصف کلمة وذلک غیر مقبول فی شطر مستقل، وإنما ساغ فی الشطر الثانی من البیت لأن الوحدة هناک هی البیت الکامل لا شطره. فأما فی الشعر الحر الوحدة هی الشطر، ولذلک ینبغی أن یبدأ دائما بکلمة لا بنصف کلمة.

۳. لأن شعر الشطر الواحد ینبغی أن ینتهی کل شطر فیه بقافیة أو علی الأقل بفاصلة تشعر بوجود قافیة. ومن خصائص التدویر أنه یقضی علی القافیة لأنه یتعارض معها تمام التعارض.» (المصدر نفسه: ۱۱۸)

ثم تزید نازک علة أخری بأن التدویر یمتنع فی الشعر الحر لأنه شعر حرّ، أعنی أن الشاعر فیه قادر علی أن ینطلق من القیود، ومن ثمّ فإن ذلک یجعله فی غیر حاجة إلی التدویر. وما التدویر، لو تأمّلنا، إلا لون من الحریة یلتمسه الشاعر الذی کان مقیدا

بأسلوب الشطرين حيث الشطر الأول ذو طول معين لاينبغي أن يزيد، فكان الشاعر يطيله بالتدوير ليملک بعض الحرية.

المصادر والمراجع

ابن خلكان. ١٩٥٠م. *وفيات الأعيان*. تحقيق محمد محی الدين عبد الحميد. ج۴. مصر: مطبعة السعادة.

أبوسعد، أحمد. لاتا. *الشعر والشعراء فی العراق، ١٩٠٠م – ١٩٩٨م*، دراسة ومختارات. بيروت: دار المعارف.

البياتی، عبد الوهاب. ١٩٧١م. *ديوان*، ج١. بيروت: دار العودة.

الخاقانی، علی. ١٩٦٢م. *شعراء بغداد من تأسيسها حتی اليوم*. ج٢. بغداد: لانا.

الخياط، جلال. ١٩٧٠م. *الشعر الحديث، مرحلة وتطور*. بيروت: دار صادر.

عباس، إحسان. ١٩٥٥م. *عبد الوهاب البياتی والشعر العراقی الحديث*. بيروت: لانا.

عبد الهادی، محبوبة. *مقدمه الطبعة الأولی لكتاب "قضايا الشعر المعاصر" الملحقة بآخر*. الطبعة السادسة.

العطية، جليل. ١٩٩۴م. *أعلام الأدب فی العراق الحديث*. الجزء الثانی. لبنان: دار الحكمة.

علی، عبد الرضا. ١٩٩٥م. *نازک الملائكة الناقدة*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

كمال، خير بک. ١٩٨٦م. *حركية الحداثة فی الشعر العربی المعاصر*. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

محمود طه، علی. ١٩٧٢م. *ديوان*. بيروت: دار العودة.

الملائكة، نازک. ١٩٧٠م. *مقدمة ديوان مأساة الحياة وأغنية للإنسان*. ج١. بيروت: دار العودة بيروت.

الملائكة، نازک. ١٩٧١م. *ديوان عاشقة الليل*. بيروت: دار العودة.

الملائكة، نازک. ١٩٧٧م. *الصومعة والشرفة الحمراء*. ط١. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام.

الملائكة، نازک. ١٩٨٩م. *قضايا الشعر المعاصر*. ط٩. بيروت: منشورات دار العلم للملايين.

المهنا، أحمد عبدالله. ١٩٨٥م. *نازک الملائكة، دراسات فی الشعر والشاعرة*. الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع.

ميشال، خليل جحا. ١٩٩٩م. *الشعر العربی الحديث، من أحمد شوقی إلی محمود درويش*. الطبعة الأولی. بيروت: دار العودة.

يوسف بقائی، إيمان. ١٩٩٥م. *نازک الملائكة والتغييرات الزمنية*. بيروت: دار الكتب العلمية.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م

نظرة نقدية عابرة إلى قصة سرخه فى الشاهنامه

حسن شوندى*
مريم خانى**

الملخص

قد تتخلّل قصصَ الشاهنامة قصصٌ داخليةٌ يمكن دراستها منفكة عن الحوادث الأصلية. من تلك القصص ما يجرى حول ابن أفراسياب المعروف بـ"سرخه" الذى ينتهى مصيرُه، فى الحرب التى وقعت بين إيران وطوران وهو يطلب فيها بثأر سياوش، بما انتهى إليه مصيرُ "سياوش" على يد "رستم".

والسؤال الذى يتبادر إلى الذهن هو أنه: لماذا لم ينصرف رستم عن قتل هذا الشاب البرىء؟ فالإجابة عن هذا السؤال هو أنّ الرجل فى القصص الملحمية إذا وقف إلى جانب الأعداء فهو منهم، صالحا كان أو مُسيئا، وهذا كما نراه فى غاية سياوش حيث قتله أفراسياب، ولم ينصرف عنه، مع ماكان له من الصفات النبيلة. ثم إنّ الأقدار هى التى تحكم فى الملاحم، فإذا حكمت للموت فلا مردَّ لحكمها بشىء.

إذن لابدّ أن يعالج هذا النوع من القصص التى تنتهى عادة إلى موت البطل من منظر ملحمى. فإن الشاهنامة مجموعةٌ من القصص الملحمية، وإن اختتمت هذه الملاحمُ اختتاما تراجيديا. فيسعى المقالُ الذى بين أيديكم إلى معالجة الأسباب التى انتهت إلى مقتل هذا الشاب بيد رستم، مما أدّى إلى سخط القارئ له، وضجر الشاعر منه.

الكلمات الدليلية: سرخه، الملحمة، المأساة، الموسيقى الداخلية، رستم، أفراسياب.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج، إيران.
**. طالبة مرحلة الماجستير بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.مهدى ناصرى
Hsh50165@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١/٢٦هـ. ش   تاريخ القبول: ١٣٩١/٢/١٦هـ. ش

المقدمة

يعالج فردوسی فی ملحمته القيمة (الشاهنامه)، إلى جانب القصص التی تمورُ فيها المحبةُ والشوق، القصصَ التی تتمحور فيها الحربُ والضغن والأخذ بالثأر. وكما نعلم «أنّ الطورانيين كانوا أشدَّ الأعداء عند الإيرانيين بعد الأغوال، ووقعت أشدُّ الحروب البطولية بين الإيرانيين وبينهم.» (صفا، ۱۳۸۴ش: ۶۱۰) هذا مع أنّ الشعبين الإيرانی والطورانی لم يكونا أجنبيين، بل كانا ينتميان إلی أصل واحد، وهو (فريدون غرد).

ثم إنّ «الشوق يكوّن أساس الملاحم الغرامية، كما أنّ الضغن والسخط هما جوهرا الملاحم الحربية. فالخالق فی الأولی هو الحب، أما فی الثانية، فالضغن هو الخالق.» (سرامی، ۱۳۸۸ش: ۶۴۸) ويدور قسم كبير من هذا البناء الفارسی العظيم (الملحمة) حول حياة سياوش وموته، كما يحتوی علی أعظم الحروب المذكورة فی الشاهنامه والتی تتمخّض عن حوادثٍ كبيرة يُقتل فيها كثيرٌ من الأبرياء من الأطفال والشيوخ والشباب، إلی غيرهم من صديق وعدو. فيصبّ الدماءُ صبا مفجعا كما هو معروف. فالقتل هو من الأعمال المأساوية فی الملحمة. فقتلُ الأعداء هو أمرٌ معتاد عليه لايُثير غضبا، ولاسخطا، بل تشفی قلوب المخاطبين فی كثير من الأحيان، وإن كان قتل بعض الأعداء مؤلما أحيانا. (المصدر نفسه: ۴۶۶) ولاشک أنّ قتلَ سرخه ابن سياوش هو من أكثر الحوادث ألما فی الشاهنامه.

يُعتبر سرخه هو من أشهر الأبطال الطورانيين الذين صوّرهم حكيم الطوس فردوسی فی ضمن قصة سياوش، حيث يُقدّر لسرخه أن ينتهی مصيره بما انتهی إليه مصير سياوش، فيُقتل قتلا مفجعا. فيصوّره فردوسی أجملَ تصوير يثير به العاطفةَ الحزينة للقارئ.

مع أنّ هذه القصة القصيرة تندرج فی ضمن قصة أخری، فإنّ فردوسی لاتهملها، بل يتأثر بمصير سرخه المفجع بحيث يخصّ أبياتا خاصة بحياته، يُبعِد بها ذهنَ القارئ لفترة قليلة عن مقتل سياوش الذی هو القصة الأصلية، ويُشغل ذهن المتلقّی بما يجری حول سرخه ومصيره، بحيث يتأثر به القارئ فكريا كما تأثر به حكيم الطوس فردوسی، فتترک القصةُ ذكری مُرّةً خالدة فی ذهنه. ومع أنّ هذه القصةَ لم تذكر مفصلا كغيرها من قصص

الشاهنامة، فإنّها ليست أقلّ منها أهمية.

والسؤال الذى يخطر بالبال هنا هو: هل الأقدار التى كانت تسود مصيرَ هذا الشاب أدّت إلى مقتله على يد رستم، أم هناک سببٌ آخر أثّر فى مصيره؟ ثم هل كان مقتله، كما هو فى الملاحم، حقا، أم كان تراجيديا مفجعا ارتكبه رستم؟

ويعتقد الدكتور محمد مختارى بأنّ «البنية الملحمية للقصة، ولو كانت تراجيديا، هى العامل الأهم فى تحليلها، خاصة فى التعرف على نوع الأقدار فيها. فإنّ الإهمال عن هذه البنية الملحمية بالاشتغال بالقدر أو بالمضمون المأساوى، يؤدّى إلى أن نتغافل كالباحثين الآخرين عن الأفعال وردودها فى الأعمال الملحمية. ثم أنّ نظام الخير والشر هو ممزوجٌ من الخير والشر، لايمكن الحكمُ فيهما بسهولة.» (مختارى، ١٣٧٩ش: ٧٩/٢٢٦)

فالآن نعالج عابرة تعريفَ "تراجيک، وتراجيديا، والملحمة" لنُلقِى الضوءَ على الموضوع، ثم نتناول القصة.

التراجيک، والتراجيديا، والملحمة

إنّ تراجيک هو موضوعٌ يتدرّج فى علم الجمال، ويبيّن عن النقائض فى الاكتمال الاجتماعى للفرد والمجتمع، والصراع بين الجميل والكريه. فإنه يعكس نقائضَ بقيت مبهمة فى فترة معينة. ثم إنّ نقائض تراجيک تنتهى على طبيعة حالها إلى الأحاسيس المؤلمة المحزنة، وأخيرا إلى مقتل البطل. (المصدر نفسه: ٧٨)

أما تراجيديا فإنّه «الحوادث والأفعال المهمة والجدية التى تنتهى فى أغلبيتها إلى خسران البطل الأصلى. هذا يعنى أنّ المحور القصصى الجدى ينتهى إلى كارثة، وهى عادة مقتل مفجع لبطل المأساة. كما يمكن فى المأساة اعتبار البطل بريئا عن كل خطأ.» (شميسا، ١٣٨٧ش: ١٤٤/١٥٦)، ويمكن القول «إنّ للخصوم فى التراجيديا نصيبا سويا من الحق والمشروعية. فكلُّ خصم خير وشر معا.» (رحيمى، ١٣٧٦ش: ٢٥٣)

«إذن يجب أن لا نعدّ التراجيک ترجيديا. فإن التراجيديا نوعٌ أدبى خاص، لكن التراجيک له معنى أوسع من معنى التراجيديا فى المسرح.» (مختارى، ١٣٧٩ش: ٧٩)

إلّا أنّ «ما يسود الملحمة هو الأقدار، وللبطل فی الملحمة تقديرُه الخاص الذی أُعدّ له. ومصيرٌ كهذا يعتبر غايةً عادلة، وإذا يعتبر تراجيكا فليس بمعناه الدرامية الذی يُحكم فيه على الأفراد كأشخاص، بل هو بمعناه الملحمی الذی يُحكم على الفرد كجو عام.» (المصدر نفسه: ۷۶)

سرخه

ينتهی نسب سرخه إلی «أفراسياب ابن بشنغ ابن زئشم ابن تورغ ابن سبئنيسب ابن دوروسب ابن توتش (تور) ابن فريتون» (صفا، ۱۳۸۴ش: ۶۱۹) وإن سرخه بمعنا (سرخ رو)، وهو حمامة حمراء اللون. «تُشير الأساطيرُ القديمة بأنّ الحمامة كانت تسمّی بـ "مرسَل ناهيد". والعلاقة بين الحمامة وناهيد من جهة، وعلاقتها برمز المحبة من جهة أخری أدّت إلی تسميتها بـ"مرسل العشق". (ياحقی، ۱۳۸۶ش: ۶۶۱) ومهما كان الأمر فإنه ينتسب إلی الإيرانيين.

كما قلنا إنّ قصةَ سرخه قدتخللت قصةَ سياوش. فلمّا بلغت أخبارُ حرب الإيرانيين والطورانيين إلی عرش أفراسياب، هيّأ ابنَه لمواجهة العدو. يصوّر حكيمُ الطوس فردوسی لحظةَ وداع الأب ابنَه تصويرا رائعا جميلا مما يدلّ علی طاقاته الفائقة فی خلق الصورة. فهناک أبٌ يودّع الابنَ، ويبصّره بالأمور، وينصحه، ثم يشجعه، ويؤمله بالفتح والانتصار:

نگه دار جـــان از بد پور زال — برزمت نباشد جزو كـس همال
تـــو فــــرزند و نيكخواه منی — ســـتون سپـــاهی و ماه منی
چو بيدار دل باشی و راه جوی — كه يارد نهادن به روی تو روی

ـ صُن نفسَک من شرّ ابن زال فلن يقرنک فی الحرب إلّا هو.
ـ فأنت ابنی ومنيتی وعميد جنودی وجمال وجهک قمری.
ـ فإن كنت متنبّها مدبّرا للأمور فلا يُجابهک أحدٌ وجها لوجهک. (فردوسی، ۱۳۸۸ش: ۲۷۰۹-۲۷۱۱)

والجدير بالذكر أنّ «أفراسياب قد عاش فی عهد كانت تسوده علائقٌ فكرية مشتركة

بينه وبين الإيرانيين. فلذلک لايصدّق أبدا بأنه ينحاز إلى قوى الشر.» (مختاری، ١٣٧٩ش: ٢٧٧)

فکأنّ أفراسياب أيضا يدری بأنّ لقائه لابنه هو اللقاءُ الأخير، فلا رجعةَ للابن بعد. وهو أدری من الآخرين بمن أرسل ولده لمحاربته. نعم! هو رستم الذی لايرحم أحدا فی الحروب ولو کان ابنه سهراب.

فيتجه سرخه إلى القتال. وفی بداية الحرب يکبّله فرامرز أسيرا إلى عرش الإيرانيين. فيقف رستم إلى جنبه يُلقِی إليه النظرةَ بطرف عينيه:

بـــه ســــرخه نگه کرد پس پيلتن　　　يـــــکی ســـرو آزاده بد در چمن

برش چون بر شير و رخ چون بهار　　　زمشک سيـــــــه کرده برگل نگار

ـ فنظر إليه البطلُ الضخم، ورآه کأنه شجرةُ العرعر الرشيقة بين غيرها من النبات.

ـ وکأنه الأسدُ فی اکتناز لحمه وکأنه الربيع فی نضارة وجه زيّنه مسکُ شعره الأسود المرسل عليه. (فردوسی، ١٣٨٨ش: ٢٧٤٤/٢٧٤٥)

فالصورةُ التی يأتی بها فردوسی من سرخه فی البيتين المذکورين هی صورة فی غاية الجمال، وقلما نجد أحدا يصف شخصيةَ قصصه بوصف رائع بالغ الجمال فی جمل قصيرة محدودة. فهو رشيق القامة، ومتسع الکتفين، وقوی الجسم، وأسود الشعر وفی وجهه نضارة الربيع. فتذکّرنا هذه الأوصافُ جمالَ سياوش. فماذا يدور فی ذهن رستم؟ فهو يصمت ويتأمل قليلا، ويتردد فی عزمه لإعادة ذکری سياوش إلى ذهنه. ولکن غلب عليه شيطانُ الغضب، وأمره بتقييده وذبحه. «ففی الصراع بين الخير والشر يُعتبر رستمُ قوةً مانعة وقوة مقوية مثيرة فی آن واحد. مانعة تمنع من اختلاط الشر بمعسکر الخير، ومقوية مثيرة للخير للقضاء التام على الشر.» (مختاری، ١٣٧٩ش: ٢٣٢):

بـــــفرمود تا برندش به دشت　　　ابا خنجر و روزبانان و تشت

ـ فأمرهم ليسحبوا به إلى الصحراء مکبل الأيدی يرافقه الحراسُ وهم يحملون السيوف والطست. (فردوسی، ١٣٨٨ش: ٢٧٤٦)

ومن هنا تدور الأمور بيد رستم، ويبدو أنّ قلم فردوسی يفقد سيطرته عليه، بحيث لايستطيع هو أيضا أن يمنع بطلَه مما قصد، فيقف ناظرا، والبطلُ يعمل ما يريد. ويحکی

الجو السائد على كلام فردوسی عن حزنه الجم. فهو يسعى لإنقاذ الشاب ولكن دون جدوى. ومما يتضح فی أبياته عند سرد قصته هو مقدرته فی استخدام الموسيقى الداخلية. فكما نعلم «أنّ الكلمات هی أداة بيد الشاعر يعبّر بها ما فی ضميره من الأفكار والأحاسيس والعواطف المختلفة، ويطير فی عالم الخيال، وينقل صوره الخيالية التی لا تُقيد إلا بالكلمات، إلى الآخرين، حتى يشعروا بما شعر. نظم فردوسی الشاهنامه على وزن المتقارب المثمن المحذوف أو المقصور، واستطاع بحسن تأليفه للكلام أن يستخدم هذا الوزن للحالات النفسية المتنوعة من منطلق تأليف الكلمات التی هی كإيقاعات للفنان الموسيقی الذی يركبها بقدر ثابت لخلق موسيقى جديدة. فالذی يثير الذهنَ للتفكر والتأمل هو الكلام عن مصير الإنسان، فالتأمل يفتقر إلى الهدوء والسكون، ثم إنّ تكرار الحروف المدية يلائم حالةَ الهدوء. فالتكرار مع ما له من قيمة موسيقية، إذا وقع فی موقعه المناسب، سينتج فوائد مختلفة.» (يوسفی، ۱۳۸۶ش: ۱۶۹/۱۸۴)

بـــفرمود تـا برندش به دشت — ابا خـنجر و روزبانان و تشت
ببندند دستـــــش به خم كمند — بخوابند برخاک چون گوسفند
بـــسان سياوش سرش را ز تن — ببـــرند و كركس بپوشند كفن

ـ فأمرهم ليسحبوا به إلى الصحراء مكبل الأيدی يرافقه الحراس وهم يحملون السيوف والطست.

ـ ويضربوا برأسه مُلقين إياه على الأرض كالشاة كما فعلوا بسياوش، تاركين إياه تجتمع عليه النسورُ كفنا له. (فردوسی، ۱۳۸۸ش: ۲۷۴۶/۲۷۴۸)

وقع الاقتراعُ لعميد طوس للقيام بقتل سرخه. فيقوم هو ويفعل كما أُمِر. أما الحكيم فردوسی فيصوّرُ شخصيةَ هذا الشاب الشجاع البریء باختيار الألفاظ الملائمة للحوار الذی جرى بينهما قائلا:

بدو سرخه گـفت ای ســرافراز شاه — چـــه ريــزی همی خون من بيگناه
سيـاوش مـــرا بود هم سال دوست — روانــــم پــر از درد و اندوه اوست
مـرا ديده پـرآب بـــود روز و شب — هـــميشه به نـــفرين گشاده دو لب
بران كس كه آن تشت و خنجر گرفت — بـــــران كس كه آن شاه را سرگرفت

ـ فسأله سرخه قائلا: أيها الملکُ العزيز، لم تهمل سفک دم وأنا برىء.

ـ فکان سياوش صديقا لی من أترابی، ففراقه ملأنی حزنا وألما.

ـ فکنت أبکی له ليلا ونهارا، لاأدع النطق بالحقد واللعن لمن أخذ بالسيف والطست، ومن ضرب برأس ذلک الملک. (المصدر نفسه: ٢٧٥٣/٢٧٥٠)

إنّ الحوارَ الذی أتی به فردوسی يکشف عن شخصية مثقفة لسرخه، کما يکشف عما کان بين سرخه وسياوش من الصداقة والود الخالص، وعما ترک مقتل سياوش فی نفس سرخه من حزن وألم. ثم إنّ هناک أبياتا تشير إلی أنه «ليس الطورانيون کلهم، ولو أنهم واقفون إلی جانب الشر، أشرارا، والإيرانيون کلهم، وهم واقفون إلی جانب الخير، أخيارا. فمن الطورانيين رجالٌ کرام أبرياء منهم (بيران ويسه) وأخوه (بيلسم) وأخو أفراسياب(أغريرث).» (إسلامی ندوشن، ١٣٨٧ش: ١١٠)

ثم إنّه «من يستطيع ألّا يعترف بشخصية (بيران) فی جيش الطورانيين ثم اضطراب طوس وإفساده أو جهل کاووس فی معسکر الإيرانيين؟» (مختاری، ١٣٧٩ش: ٢٢٦٩)

يکی داستان است پر آب چشم　　　دل نازک از رستم آيد به خشم

ـ إنها قصةُ عين غارقة فی الدموع تُغضِب الرحماءَ لما ارتکبه رستم. (فردوسی، ١٣٨٨ش: ١٠٥٨)

البطل العالمی رستم

يأتی فردوسی بدور رستم فی حوادث القصة عندما يؤتی بسرخه إليه مکبولَ اليدين. فيأمر بقتله دون أن يهتمّ بکلام طوس حتی يصيب أفراسيابَ بمقتل ابنه کما أصاب قبله کاووسَ بابنه. هل کان بإمکان البطل العالمی رستم أن يدع هذا الشاب البریء ولا يضرب بعنقه؟ ويمکن القول فی الإجابة عن هذا السؤال أنّ الرؤية الملحمية إلی سرخة تجعله لا کشخص من الأشخاص بل هو ـ خيرا کان أو شراـ فی رؤية عامة عدو من أعداء الإيرانيين، کما أنّ سياوش مع ما کان فيه من خصال الخير کان يُعدّ عدوا للإيرانيين ولابد من قتله. إذن فإن «رستم رمز لمثل هذه الحياة، الخير والشر، ثم أنه

شخصيا بلورةُ الخير لارمزٌ لمعسكر الخير.» (مختارى، ١٣٧٩ش: ٢٢٦)

«إن رستم هو قرّةُ عين الإيرانيين، وهو زادهم وقوتهم وحصيلة آمالهم القديمة، أخلى قلبه ـ واعيا أو عن لاوعى ـ من المحبة، وانضمّ بالظلم» (المصدر نفسه: ١٧٣)

كما أنّ رستم يعلم أنّ الطورانيين ليسوا بقاتلى سياوش. «فإنّ سياوش قُتِل فى فيما يبدو على يد (غروى زره) بأمر من أفراسياب، ولكنه فى الحقيقة قُتل على يد أبيه كاووس. وهذا ما يخبر به رستم عند وقوفه على خبر مقتل سياوش وعودته إلى القصر، فيعبّر جهل كاووس، وحبه للنساء سببا لمقتله.» (سرامى، ١٣٨٨ش: ٤٥٠)

ولو كان يَقبل كاووسُ اقتراحَ السلام، ولو لم يفضّل سودابه المجرمةَ على سياوش البرىء، فهل كان تحدث هذه القصة التراجيكية وقتل الشباب الأبرياء؟ وهذا ما أدّى -كما سنرى فى نهاية القصة- إلى مقتل سرخة بيد رستم، وأثار حزنَ الشاعر وألمه، فيلوم الشاعرُ الدنيا التى تربى الناس، وتعزّهم وترفعهم ثم تُسقطهم وتُذلّهم وتبيدهم وتحرق بذلک القلوب:

جهانا چه خواهى ز پروردگان چه پروردگان داغ دل بردگان

ـ أيها الدهر ماذا تريد أنت بقتلک من ربيتهم، وإحراقک قلوب المحبين. (فردوسى، ١٣٨٨ش: ٢٧٦٢)

ثم إنّ القتل بضرب العنق فى الطست يكون فى موضعين من الشاهنامه، أولا مقتل سياوش بيد غروى زره بأمر من أفراسياب، ثانيا مقتل سرخه ابن سياوش وتعليق جثمانه على الخشب إربا إربا بأمر من رستم للأخذ بثأر سياوش، بعد ما أسره فرامرز. (سرامى، ١٣٨٨ش: ٤٧١)

ليست الأمور بعواقبها

والصورة الجميلة التى خلقها الشاعر ببراعة فنه هى صورة اللحظة التى ينعى فيها أفراسياب بمقتل سرخة حيث يقول الشاعر:

همان سرخه ى نامدار کشته شد چـــــنان دولت تيز برگشته شد

ـ قد قُتل سرخه المشهور فأصبح يسقط منقلبا، كالدولة التى قلب لها الدهرُ ظهرَ

المجن. (فردوسی، ١٣٨٨ش: ٢٧٦٥)

ثم يقوم فردوسی بتصوير حزن أفراسياب وألمه تصويرا رائعا، فينظر حكيم الطوس إلى أفراسياب لا كعدو للإيرانيين بل كأب فَقَدَ أعزَّ مَن عنده أی ابنه، فيشارک الشاعر ألم الأب المتألّم قائلا:

نـگون شد سر و تاج افراسياب	همی کند موی و همی ريخت آب
هـــــمی گفت رادا سرا موبدا	ردا نـــامـــدارا يلا بـــــخردا
دريـغ ارغوانی رخت همچو ماه	دريـــــغ آن کئی برز و بالای شاه

ـ انقلب التاج على رأس أفراسياب فأخذ بلحيته وشَعره يشدّه ويبكی ويذرف الدموع.

ـ فناداه: أيها الفتیُّ الأمير الكبير، أيها البطل المشهور بذی الحجی.

ـ يا حسرتا على وجهک الذی كالقمر، ويا حسرتا على تلک القامة والقبة الملكيين. (فردوسی، ١٣٨٨ش: ٢٧٦٨)

«ربما لانجد فی الشاهنامه بطلا مثل أفراسياب تقيّده محبته إلى ولده. فعندما يفوض عِرق المحبة، يملأ العالم بمحبة الأبوية مما يشعل نارا فی قلب القارئ. فإنّ مراثی أفراسياب لأبنائه وأقربائه هی أغنى أساليب البيان مضمونا. فبكائه على سرخه، وحزنه فی موت (بيران)، وجنونه عندما يفقد (شيده) كلها نمازجُ مثاليةٌ من الحزن الإنسانی.» (مختاری، ١٣٧٩ش: ٢٨٧/٢٦١)

وقلما نجد أحدا يصوّر حزنَ الأب وألمه عند فقدان الولد باستخدام الموسيقى الداخلية فی غاية البلاغة والجمال، وينجح فی تصويره، كما نجح فيه حكيمُ الطوس فردوسی.

فنری أنّ أفراسياب هو الذی تذوب الجبال الحديدية عندما تسمع عنه، مع أنه مليء بالأحاسيس والعواطف لاتأخذه الحزن عند موت سرخه فقط، بل تحرقه فقدان أعزائه بحيث تخرج من مأمنه عندما يری أخاه جرسيوز مبتليا بالبلايا والمصائب، لتنجيه منها.

فتجری قصص الشاهنامه كما نری فی قصة سرخه، فإنها إلى جانب الحروب

والإغارات والعداوات لاتخلو من العواطف. وهذا هو فن الفردوسی، والأبطال والأناس فی الشاهنامه، الذی يمزج الحروب بالعواطف الإنسانية والمحبة.

فينتهی قصةُ سرخة بمقتله. فيبقی النار فی قلوب الطورانيين محرقة. فهذه من خصائص الملحمة أن يحارَب من يقف إلی جانب الأعداء، خيرا کان هو أم شرا، سياوش کان هو أم سهراب، أم کان سرخه.

فإن ما يثير الحزن والألم هو أنّ من وقف إلی جانب العدو عدو، فلا تسود ساحة الحرب إلا السيوف والرماح. فليس هناک ما يفرق بين الصديق والعدو.

وإذا ما دققنا النظر وجدنا هناک مأساةٌ تتکرر فی الشاهنامه، وهی مأساة مقتل الابن بيد الوالد. فإن أفراسياب أوقعَ ابنَه فی مخالب الموت عندما أشعل نارَ الحرب. فإذا نسترجع الزمانَ فی الشاهنامه نری أنه لو لم يسبب کاووس أن يُقتل سياوش، ولو لم يحاول غرشاسب ضد إسفنديار، فکان قتل الابن يبقی وصمةَ عار فی وجه رستم فقط، ولا يتعدی إلی غيره.

شـــب مرموز مرا کشت دگر تاب نماند
رنگ از هيبت شب بر رخ مهتاب نماند
درد شهنامه از اين است که خون پسران
بی گنه ريخت، پدر خجلت سهراب نماند

ـ قد قتلتنی الليلةُ ذات الأسرار، فلم يستقر الصبرُ، ففُقد القرارُ. وابيضّ وجهُ القمر من هيمنة الليل وهيبته.

ـ فإنّ الألمَ السائد فی الشاهنامه هو نتيجة سفک دماء الأبناء الأبرياء بيد الآباء. (سوری، ۱۳۸۲ش: ۲۶)

فالواضح أنّ فردوسی يعتقد بسيادة التقدير والجبر علی مصير الإنسان. فالدهر عند فردوسی هو الذی يقود الإنسانَ إلی مصيره ويسبب الحروب والمقاتل.

به بازيگری ماند اين چرخ مست — کـــه بازی بر آرد به هفتاد دست
زمـــانی بـه خنجر زمانی به تيغ — زمـــــانی به باد و زمانی به ميغ

ـ فإنّ الدهر السکران کلاعب يلعب دوره بسبعين أسلوبا.

ـ فيقوم بدوره باستخدام سيف حينا وباستخدام الرمح حينا آخر. كما يقوم به بالريح حينا، وبالسحب أحيانا أخرى.

نعم، «مع أنّ الشاعر يعلم أنه لا يستطيع أحد أن يفتح أبواب القدر المغلقة، فإنّ الإنسان، ومع أنّه يخضع فی الغاية للأقدار، فهو أيديها، يدعو الحوادث ويحقّقها. فهذه هی اليد التی إذا ظهرت من كمّ رستم، أغضبنا وفردوسی، وأحزننا.» (مختاری، ۱۳۷۹ش: ۱۷۵)

النتيجة

قد وقعت فی الشاهنامه حروبٌ كثيرة بين الإيرانيين والطورانيين مما أدّى إلى مقتل كثير من الأبرياء والمجرمين. فمقتل الناس خاصة الشباب منهم، أعداء كانوا أو أصدقاء، أثارَ حزنَ الشاعر. وهذا يعنی أنّ فردوسی كان يهتمّ بالقيم الإنسانية والنفوس البشرية، إلا أنّ الحروب لاتميز بين البریء والمجرم وبين العدو والصديق، فهی تحكم بين الجميع سويّا، وهذه هی ميّزة الملحمة والآثار الملحمية.

ومما يجلب الانتباه هو أنّ الأقدار يحكم على الأبطال فی حياتهم ومماتهم. وعندما يحكم الأقدار على موتهم فلا أحد يبعده عنهم. وهذا ما يشير إليه حكيمُ الطوس فردوسی قائلا: "لا أحد يستطيع أن يفتح أبوابَ الأقدار المغلقة" فيعجز الناس من دفع الموت عن رستم عندما يصل إلى غاية عمره، فيشير إلى ذلک قائلا: "عندما جاءه الموتُ زالت عنه القدرةُ" إلا أنّ مفتاحَ الموت ربما يعطيه القدرُ إلى من يريد لينفّذ أمره، فهو يكون العدو أحيانا، ويكون أبا أو أخا أحيانا أخرى.

ثم إنّ القصص التی يصوّرها فردوسی كلها خلق عن وعی، فإنّ الأسماء فی الشاهنامه، والقاتل ومن يقتل كلها لم يأتِ عن صدفة. إذن فإن سرخه بمعنى الحمرة، من صفات النار ذات لهب، كما أنّه بمعنى الحمامة الحمراء وهی رسول (ناهيد). ثم إنّ النار كما جاء فی كتاب (فرهنگ أساطير وداستان واره ها) هی وصلة بين الإنسان والآلهة. ومن هنا تتّضح العلاقة بين سرخه وبين النار والحمرة.

وكما نعلم أنّ رستم كان يعتقد بالميترائية، فلذلک قاتل وقتل إسفنديار الذی كان

يعتقد بالزرادشتية. فيمكن القولُ بأنّه لايقتل رستم أحدا دون سبب، وبعبارة أخرى يختار فردوسی الأشخاص الذين يريد قتلَهم بيد بطله الأول رستم. وهذا يعنى أنّ هناک أسبابٌ أخرى لمقتل أبطال الشاهنامه دون الأسباب المعتادة بها كالعداوة والضغن وغيرهما.

المصادر والمراجع

إسلامی ندوشن، محمدعلی. ۱۳۸۷ش. *زندگی ومرگ پهلوانان در شاهنامه*. ط۸. طهران: شرکة سهامی انتشار.

حمیدیان، سعید. ۱۳۸۸ش. *شاهنامه فردوسی*. ط۱۶. طهران: نشر قطرة.

رحیمی، مصطفی. ۱۳۷۶ش. *تراجدی قدرت در شاهنامه*. ط۲. طهران: نیلوفر.

سرامی، قدمعلی. ۱۳۸۸ش. *از رنگ گل تا رنج خار*. ط۵. طهران: انتشارات علمی وفرهنگی.

سوری، محمد محسن. ۱۳۸۲ش. *پس از عمری سکوت*. و مجموعه شعر. ط۱. طهران: آرویج.

شمیسا، سیروس. ۱۳۸۷ش. *أنواع أدبی*. ط۳. طهران: میترا.

صفا، ذبیح الله. ۱۳۸۴ش. *حماسه سرایی در إیران*. ط۷. طهران: أمیر کبیر.

فردوسی، أبوالقاسم. ۱۳۸۸ش. *الشاهنامه*. قام بتصحیحه سعید حمیدیان علی أساس نسخة طبعت فی مسکو. ط۱۶. طهران: نشر قطرة.

مختاری، محمد. ۱۳۷۹ش. *حماسه در راز و رمز ملّی*. ط۲. طهران: توس.

یاحقی، محمد جعفر. ۱۳۸۶ش. *فرهنگ أساطیر داستان واره ها در ادبیات فارسی*. طهران: فرهنگ معاصر.

یوسفی، غلامحسین. ۱۳۸۶ش. *کاغذرز*. ط۲. طهران: سخن.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م

بدايات الأدب المسرحي في إيران في مرآة النقد

ناصر قاسمي*
ندا رسولي**

الملخص

عرفت إيران قبل الإسلام و بعده أنواعاً من المسارح التي استمدت مادتها من الأدب الشعبي والأساطير والحكايات الشعبية من مثل: التعزية، وميرنوروزي (أميرالنيروز) والتقليد وتخت حوضي (عروض الحوض) وغيرها. كذلك شهدت إيران في العصر الساماني (٨٥٨ – ٩٦٨م) تطوراً كبيراً في الأدب، وفي هذا العصر بذلت محاولات في مجال المسرح والأدب المسرحي أيضاً، ولكن هذه الجهود ذهبت أدراج الرياح بعد هجوم المغول على إيران، وتعرض الأدب والثقافة في هذا البلد لنكسة رافقها انحطاط حتى العصر الصفوي في أوائل القرن السادس عشر للميلاد، فانبعثت في الأدب روح جديدة وعاد المسرح مرة ثانية إلى الحياة ولكن بشكل مبدئي.

وقد عرفت إيران المسرح بمفهومه الغربي الحديث ضمن مختلف أشكال الآداب والفنون الأوروبية منذ أواسط القرن التاسع عشر مع إنشاء مدرسة دارالفنون بطهران وبدء نشاط حركة الترجمة عن اللغات الأوربية. وكان ميرزا آقا تبريزي أول كاتب ومؤلف مسرحي إيراني؛ فقد كتب ثلاث مسرحيات قصيرة سنة ١٨٦٦م، نشر بعضها في حواشي صحيفة اتحاد التبريزية عام ١٩٠٨م، كما استعان بفن الكتابة المسرحية في عرض آرائه السياسية والفلسفية.

الكلمات الدليلية: إيران، المسرح، الأدب المسرحي، التعزية.

*. أستاذ مساعد بجامعة طهران، پرديس قم، إيران.
**. خريجة ماجستير من جامعة العلامة الطباطبائي، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادي نظري منظم

Naserghasemi@qc.ut.ac.ir
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١/١٧هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٢/٣هـ. ش

المقدمة

المسرح نوع من أنواع الأدب يستطيع الشخص أن يدرک من خلاله عادات المجتمع وتقاليده، والواقع أنه لم تخل أمة من الأمم من المسرح والتمثيل مهما كانت ظروفها، ومادام الإنسان موجوداً في المجتمع فلايخلو المجتمع من التمثيل والمسرح لوجود الرغبة لدى الإنسان في الاحتفال والتقليد.

كان المسرح منذ بدايته لوناً من ألوان التقليد ولم يكن مقتصراً على مكان معين، وكان يقام في الاحتفالات التي يجتمع الناس فيها، وعلى هذا تعد جميع النزعات الاحتفالية ضرباً من التمثيل.

كذلک تعد الظواهر المسرحية من مظاهر التراث الشعبي؛ لأنها تتضمن المادة المعرفية والقيم الإنسانية والعادات القومية وتشكل حلقة وصل في سلسلة الحياة المسرحية بمفهومها الحالي، ومن ثم فعلينا أن نحافظ عليها بوصفها ثروة فكرية وثقافية عظيمة.

وتأتي أهمية هذا البحث من الكشف عن جذور المسرح في الحضارة الإيرانية منذ أقدم العهود، وما طرأ على هذا المسرح من تطور، لتأصيل المسرح في إيران، وتأكيد جذوره القديمة، كما تأتي من خلال تعريف القارئ العربي بالمسرح في إيران. والحقيقة أن المسرح فن أصيل تعرفه شعوب العالم، وليس صحيحاً ما يقال عن سبق أوربة ولاسيما اليونان إلى معرفة الفن المسرحي.

في البداية حديث موجز عن المحاولات التي سبقت نشأة الأدب المسرحي في إيران، ثم نعرض بعض الظواهر المسرحية الإيرانية، وأخيراً نتطرق في إيجاز بالغ إلى نشأة المسرح في إيران وإلى كيفية تعرّف المسرحيين الإيرانيين على المسرح بمفهومه الأوربي الحديث.

بدايات الأدب المسرحي في إيران

١. ما قبل نشأة الأدب المسرحي

في إيران القديمة إضافة إلى الفنون الجميلة التي تشمل الفن المعماري، والنحت، والموسيقى الغنائية، والحماسية، والمذهبية، والرقص، والرسوم، والنقوش، و... كانت

هناک آثار تدل على وجود المسرح والأدب المسرحی فی ذلک العصر.

ونحن فی الأغلب نعد اليونان مهد الأدب المسرحی، ونقول: إن المسرح نشأ فی اليونان، ثم اقتبست الأقوام الأخری، وبخاصة الشرقية منها هذا الفن منهم. ولکن ألم تکن اليونان مرتبطة بالشرق ولاسيما إيران فی يوم من الأيام؟ ألم تکن بين حضارة اليونان وحضارة الأقوام الشرقية ولاسيما حضارة إيران علاقات ثقافية وعلمية مشترکة آنذاک؟

يقول ويليام دورانت: «کانت إمبراطورية إيران الملکية فی عهد داريوش عام ٥٢٢ ق.م (ملک من ملوک عهد الأخمينيين) قد وصلت إلى ذروة القدرة والعظمة، وکانت تشتمل على أکثر من عشرين ولاية أو ما يسمّی "ساتراب" باللغة اليونانية. وکانت ولايات الشام وشرق آسيا والشرق الأوسط جزءاً من الإمبراطورية العظمی، ولم يشهد التاريخ دولة تدانيها فی العظمة والاتساع.» (دورانت، ١٣۶٥ش، ج١: ٥٢٣)

ومما لا شک فيه أن هذه الولايات کانت ترتبط بأمور کثيرة لانستطيع أن ننکرها، منها العلاقات الدينية والمذهبية، ذلک أن إيران بغض النظر عن التقسيمات الجغرافية الجديدة کانت لها علاقات ثقافية وثيقة مع اليونان آنذاک، حيث يعتقد البعض أن ديونيزوس(إله من الآلهة) کان إله مذهب الهندو- الإيرانی وفی اعتقاد اليونانيين أن وادی السينا الموجود فی محافظة کرمانشاه فی إيران الذی يطلق عليه حالياً «بيستون کرمانشاه» هو المکان الذی مضت فيه أيام ديونيزوس. (جنتی عطايی، ١٣٣٣ش: ٢٥)

وتجدر الإشارة إلى أن ديونيزوس کان إله اليونانيين نفسه وتأثرت نشأة مسرح اليونان بطقوسه التی کانت تجری سنويّا، ذلک أنهم کانوا فی هذه الطقوس والاحتفالات يخرجون من معبد آکروبليس (معبد فی کرمانشاه) تمثال إله ديونيزوس، ويحملونه إلى أثينا، وفی أثناء ذلک کانوا يقيمون حفلات اللهو والطرب وينشدون أشعاراً تسمی «ديتی رامب» مع فرقة مکونة من خمسين شخصاً، وکانت هذه الأشعار على شکل محاورة، وقد أدّت بمرور الزمن إلى إيجاد الحوار الدرامی. (غريب پور، ١٣٨۴ش: ١١٠)

ومن الدلائل التی تُثبت وجود المسرح فی إيران بقايا الاحتفالات والطقوس الدينية التی کانت تُقام منذ آلاف السنين، على الرغم من الصعوبات والعراقيل التی کانت

تواجهها، منها اعتقاد مهرپرستی (عبادة إله من آلهة الزرادتشت) الذی کان سائدا فی العهد الإخمینی، وبحسب العادة فی هذا الاعتقاد کان الممثلون یقیمون مصطبةً (منصةً) لتمثیل الطقوس المذهبیة، وکان هناک أیضاً ممثلو «مصائب میترا» (الشخصیة الکبیرة القائدة لاعتقاد مهرپرستی) یضعون علی وجوههم أقنعة مختلفة الأشکال ویعرضون طقوس العبادة واحتفالاتها علی المصطبة (المنصة) ویتنکر أیضاً مشارکو هذه المراسم بأشکال مختلفة، ولکن هذا المسرح الطقوسی قد تغیّر إلی المسارح المذهبیة التی أثّرت فی نشأة المسرح الإیرانی الحدیث. (رضوانی، ۱۳۵۷ش: ۱۶۷)

ومن هذه الاحتفالات التی کانت تجری فی العصور الماضیة والتی ماتزال تجری الاحتفال بحلول الربیع أو بعبارة أخری: الاحتفال ببعث الطبیعة بعد سباتها الشتوی. وهناک وثائق تشیر إلی تعزیة الناس فی بخاری من أجل موت «سیاوش»، حیث یمثّل شخص «سیاوش» وینام فی تابوت یحمله بعض الرجال معتبراً أن هذا الأمر له جذور أسطوریة تحوّلت إلی الواقع. (بیضائی، ۱۳۸۵ش: ۳۲– ۳۱)

۲. بدایات نشأة الأدب المسرحی

شهدت إیران فی العصر السامانی (۸۵۸ – ۹۶۸م) تطوراً کبیراً فی الأدب – نظماً ونثراً– وبرز شعراء وأدباء کبار من أمثال رودکی، والشهید البلخی، وبوشکور البلخی، ودقیقی، وکسایی، والمروزی وغیرهم. وقد اهتموا جمیعا بالأدب ولاسیما النثر، وفی هذا العصر دعا الملوک والسلاطین الشعراء والأدباء إلی بلاطهم وأغدقوا علیهم الأموال وشجعوهم علی الإبداع حیث بلغ الأدب، ولاسیما النثر، ذروته، ولکن بعد هجوم المغول علی إیران فی أوائل القرن الثالث عشر المیلادی ذهبت هذه الجهود أدراج الریاح إذ أحرقت المکتبات والآثار الفنیة المتبقیة من هذا العصر. یقول المؤرخون: هؤلاء القوم قد ألحقوا أضرارا کبیرة بإیران فی المجالات کافة، بینما أصیبت إیران بالضعضعة والانحطاط اجتماعیا، واقتصادیا، وثقافیا، وحضاریا، وعادت إلی الوراء، وکادت هذه الفنون تضمحل، ولاسیما الأدب المسرحی، حتی جاء العصر الصفوی فی أوائل القرن السادس عشر للمیلاد، ونفخ فی الأدب روحا جدیدة، واهتم الأدباء والملوک بالأدب

وفن المسرح وعاد المسرح مرة ثانية إلى الحياة، ولكن بشكل مبدئي وتقليدي، وسميت مسرحياته بالمسرحيات المذهبية. كانت مسرحيات هذا العصر تكتب نظماً، ولم يكن هناك كتّاب محدّدون في هذا المجال، وأدلى الشعراء بدلوهم في هذا المجال، وتركوا مسرحيات شعرية لاتخلو من طرافة أدبية، ولعلّ بعض هذه المسرحيات قدترجمت إلى اللغات الأوربية. (ملك پور، ۱۳۶۳ش: ۴۹۸)

ذُكر أن في عهد الساسانيين خاصة في عهد بهرام گور (۴۲۱ - ۴۳۸م) دخل اثناعشر ألف ممثل ومطرب بدويّ من الهند إلى إيران، وانتشروا فيها وقاموا بالتمثيل وعزف الموسيقى وعرض مسرح الدمى، وأصبحت لعبتهم أحد الجذور القوية للمسرح الإيراني. (بيضائي، ۱۳۸۵ش: ۴۳)

۳. الظواهر المسرحية في إيران

شهدت إيران قبل الإسلام الظواهر المسرحية متمثلة في بعض الطقوس الدينية والاحتفالات القومية والمواكب الملكية، وعرفت إيران أيضاً بعد دخول الإسلام أنواعاً من المسارح التي استمدت مادتها من الأدب الشعبي والأساطير والحكايات الشعبية، منها:

أ. نمايش تعزيه (= مسرح التعازي): وهو عرض مصائب أنبياء الله وأوليائه ومآسيهم ولاسيما عرض المؤلم لاستشهاد الإمام الحسين (ع) وأصحابه أو عرض لإحدى الوقائع التي حدثت في أرض الطف، وهو يقام في الأغلب في شهري محرم وصفر. وهذه المآسي المذهبية تشبه عروضاً دينية وأخلاقية كانت تعرض في القرون الوسطى بأوربا. (چرولي، ۱۳۶۷ش: ۳۷-۳۶) ويعدّ مسرح التعزية من الأركان والعلامات المميزة للمسرح الإيراني على مرّ العصور، كما يقول جنتي عطائي: إن التعازي تعدّ أشهر الآثار الدرامية الإيرانية الأولى، بل يمكن أن نسميها أولى مآسي إيران المسرحية. (جنتي عطائي، ۱۳۳۳ش: ۳۲)

كان مسرح التعزية يُكتب نظماً، ولأجل هذا دخل الأدب ودرسه الأدباء بوصفه مادة أدبية. ففي العصر الصفوي منذ مطلع القرن السادس عشر الميلادي عمد الشعراء

إلى التبارى فى تدوين الأعمال النثرية ونظم البكائيات والملاحم التى تتخذ من مأساة كربلاء موضوعا لها.

كان مسرح التعزية يُنظم على وزن المثنوى (القالب الشعرى فى الأدب الفارسى الذى تختلف قافية كل بيت فيه عن قافية الأبيات الأخرى)، ولكن بعد مرور الزمن استخدمت فيه أوزان مختلفة منها: المسمّط والترجيع بند(من القوالب الشعرية التى يتكرر المطلع فيه بعد عدة أبيات) وأساليب مختلفة منها، كالأسلوب الخطابى، والوصفى والحماسى وغيرها... والخلاف الوحيد بين التعزية والشعر يكمن فى أن التعزية كانت تكتب بأسلوب حوارى.

وبوصف التعزية جنساً أدبياً مستمداً من المسرح الشعبى فقد استخدمت فيه اللغة العامّية ومصطلحاتها، وهى لغة تميل إلى البساطة فى هذا الشكل المسرحى الشعبى من بين كلّ أشكال الأدب الفارسى، فترتبط التعازى ارتباطاً مباشراً بعامة الإيرانيين وبأبسط مستويات اللغة، وبالتالى فإن الأشعار المستخدمة فيها لم تكن متينة وفخمة، بل كانت بسيطة وواهنة.

وبرز فى مسرح التعزية عنصرا الشقى والولى أو بعبارة أخرى هناک جانب المظلوم البار المستضعف والظالم الشرير المستكبر، ولايخرج مضمون التعازى عن هذا الشكل. وفى هذا المسرح ينتهى الصراع لصالح الشرّ ظاهريّاً، و لكن الفائز الواقعى معنويّاً وفلسفيّاً ومذهبيّاً هو البار المحسن. (آژند، ۱۳۷۳ش: ۹)

ففى المسرح الغربى، يتمّ فى هذه الثيمة (theme) التنويع فى الشخوص وفى هوية الصراع وفى تناوب الانتصار بين الخير والشرّ وفى أدوات إدارة الصراع وأسلوب حله وفى الرؤية المسرحية وما إلى ذلک. أما فى مسرح التعازى فكل هذه العناصر المسرحية واحدة ولايتغير فيها شىء، فطرفا الصراع لايتغيران ولاينتهى الصراع بينهما إلا بانتصار الشرّ ظاهرياً. (علوب، ۲۰۰۰م: ۲۴)

تنقسم التعزية حسب الموضوع إلى ثلاثة أقسام: أ. الواقعة ب. قبل الواقعة ج. المشهد.

أ. الواقعة: وتشتمل على مسرحيات التعزية الأصلية التى تتطرق إلى استشهاد الإمام

الحسين(ع) وأصحابه فحسب.

ب. قبل الواقعة: وتشتمل علی مسرحيات التعزية الفرعية التی ليس لها استقلال روائی، بل كانت تُمثّل معتمدة علی ارتباطها بحدث ما.

ت. المشهد أو المشاهد: وهی المسرحيات التی حوت عناصر مضحكة وكان لها استقلال روائی باعتبارها تُمثّل موضوعاً مستقلاً. (ملک پور، ١٣٦٣ش: ٢٤٢)

كان مسرح التعزية يعرض فی المجالس العامة أو القصور أو الهواء الطلق أو داخل الخيام... ولكنه كان يعرض فی أكثر الأوقات فی التكايا أو مركز المدينة أو القرية المقدسة، ويعرض أيضاً فی الأماكن المرتفعة فيحيط به المتفرجون، مع العلم أن التعزية قد خلت من الديكور والخشبة والأدوات الحديثة وما نعهده اليوم؛ فكان الديكور رمزياً بسيطاً جدّاً، إذ يكفی أن يوضع إناء ممتلئ بالماء كی يرمز إلی نهر الفرات، وكان صعود أو نزول الممثل فی الديكور يدل علی سفره، ولم يكن المخرج متفرجاً بمعناه الحالی، بل كان من ضمن ممثلی مسرح التعزية الذی كان يقوم بإرشاد الممثلين فی ارتداء الملابس ويعلمهم طريقة مسک الأدوات الحربية. (چرولی، ١٣٦٧ش: ٣٨)

وكان الرجال فی مسرح التعزية يقومون بأدوار النساء، وكان بعض الممثلين يحفظون نص المسرح، ولكن أكثرهم كان يقرأ من النص المكتوب، ومن الجدير بالذكر أنه كان للموسيقی دور أساسی فی التعزية، فالممثلون يقومون بأدوارهم مع صوت الموسيقی المرتفع والجميل، وتمتلئ خشبة المسرح بالأدوات الموسيقية من مثل: الطبل، والصنج، وغيرهما. إن التعزية مليئة بالحوادث وفی كل لحظة تجری حادثة جديدة، وعندما يستشهد الممثل فی العرض تصل التعزية إلی ذروتها. (آژند، ١٣٧٣ش: ١١)

والملاحظ أن المتفرج عندما كان يشاهد العرض يستشف منه بعض مظاهر الظلم فی حياته، فيقارن عذابه بعذاب الأولياء ويتأثر به، معتبراً أن هذا الظلم كان أمراً واضحاً فی المجتمع الإيرانی المستبد من العصر الصفوی وما بعده.

وكان لكل تعزية مدير أو مخرج يطلق عليه "معين البكاء"، وكان يقوم بأعمال مختلفة فی العرض من مثل: التذكير بالأشعار المنسية، والتقصير من الحوار أو الإكثار منه، إضافة إلی الهجمات خلال العرض وتبديل الممثلين. (غريب پور، ١٣٨٤ش: ٤٠)

وعلى الرغم من أن نشأة مسرح التعزية وانتشاره فى البلاد ليس واضحاً تماماً، فإن الدراسات تشير إلى أن التعزية لها بذور فى إيران قبل الإسلام، ولاسيما لدى تأبينهم لسياوش، الشخصية التاريخية الإيرانية، وكذلک فإن لها جذوراً فى عصر الديالمة، ويذكر أن معزّ الدولة الديلمى أمر عام ٩٣١م بعد فتح بغداد بأن يجتمع الناس فى يوم عاشوراء ويقيموا التأبين. (آرين پور، ١٣٧٢ش: ٣٢٠)

تطورت التعزية فى عصر ناصرالدين شاه القاجارى بعد عودته من أولى زياراته إلى أوروبا عام ١٨٧٣م، حيث أمر بتجهيز تكية الدولة معمارياً لتصبح على غرار "ألبرت هول" (Albort Hall) الموجود فى العاصمة البريطانية بغرض عرض المسرحيات الحديثة فيها. ولكن حين رفض شيوخ المدينة المسرح الحديث تحوّل المسرح الذى بناه إلى تكية وقاعة لعرض تمثيليات التعزية. (المصدر نفسه: ٣٢١)

لقد ضعفت التعزية فى إيران بعد الثورة الدستورية واحتكاكها بالغرب حتى كادت تخرج عن إطارها العام. وعندما جاء رضا شاه البهلوى إلى السلطة قام بتوسيع العلاقات مع الغرب لتحديث كل المجالات، ولكنه لم يعن بالتقاليد والطقوس الشعبية عناية كبيرة، الأمر الذى أدى إلى ضعف مسرح التعزية والتقاليد المسرحية، فقام رضاه شاه وأنصاره بمنع هذا المسرح، ولكن الناس، وعلى الرغم من هذا التشدد ومعارضة الحكومة، حافظوا على المسرحية التقليدية فى أكثر المدن الصغيرة والكبيرة. (آژند، ١٣٧٣ش: ١٢)

ب. ميرنوروزى (= أمير النيروز): وهو من العروض التى لها جذور فى الطقوس القديمة، وقد مثّلت بأسماء مختلفة، وكان ميرنوروزى بعروضه يدل على بسط العدل والقسط، حيث ينبّه نظام الحكومة بتمثيله فى أيام النيروز لإجراء العدل والقسط فى البلد.

كان العرض يجرى على النحو التالى:

يختار الناس أميراً من بينهم فى الأربعاء الأولى من السنة الجديدة، ويطلقون عليه ميربهارى (أمير الربيع)، وفى هذا العرض كان ميرنوروزى يجلس على العرش عند طلوع الشمس، ثمّ ينبه أحد الأشخاص أعضاء البلاط على حضوره تعظيماً وتكريماً، فى حين يختار الوزير أشخاصا كالخدم والعازفين فى البلاط، فعندئذ كان ميرنوروزى

يأمر بتحرير السجناء غير المذنبين، وبإصلاح ذات البين بين العائلات، ويجبر الأثرياء على تقسيم أموالهم بين الفقراء، وكانت حكومة نوروزی تستغرق من ٣ إلى ١٥ يوماً. (ايوبيان، ١٣٤١ش: ١٢٢، ٩٩)

ومن الجدير بالذكر أن هذا المسرح اندثر بعد مرور الزمن ولم يبق منه إلا ما يجول فی الذكريات.

ت. مسرح التقليد: وهو مسرح مليء بالفرح والضحک، وكان يطلق عليه المضحكة، وتعرض فيه موضوعات الحياة اليومية وقضاياها والظواهر شبه الأخلاقية، وهذه الموضوعات والمضامين كانت مأخوذة من الحكايات الشعبية والأساطير القديمة، علماً بأن نص هذا المسرح لم يكن مكتوباً، بل كان المقلدون يمثّلونه ارتجالاً.

إن مهرّجی البلاط كان لهم أثر بالغ فی تكوين هذا المسرح وتطويره، بينما كانت للتقليد أنواع مختلفة منها التاريخی، والأسطوری، والتخيّلی، وشبه الأخلاقی، والمستمد من قضايا الحياة اليومية. (آژند، ١٣٧٣ش: ١٤)

ث. معركه گيری(=مسرح المعركة): وهو من المسارح التی ترجع جذورها إلى ما قبل القرن التاسع للهجرة، وينقسم أشخاص المعركة بدورهم إلى ثلاثة أقسام: أهل الحديث، وأهل القوة، وأهل اللعب. (آرين پور، ١٣٧٢ش: ٣٢٣)

والمعركة هی من المسرحيات التی كان يمثلها شخص واحد فی الأماكن والساحات العامة مثل المقهی، وكانت المعارک تبدأ بعد طلوع الشمس بساعتين حتى الظهر، وقد تمتد إلى غروب الشمس، فعندئذ كان صاحب المعركة يغيّر مكانه مع صاحب المعركة الأخرى، ومن الأعمال التی كان يقوم بها أصحاب المعارک فی ذلک الزمن فی طهران ومدن إيران الأخرى: تعبيرخواب (العرافة)، وشعبده بازی (الشعوذة)، ومداحی(المدح)، وپهلوانی (ممارسات بطولية)، ومارگيری (مسک الأفعی)، وميمون بازی (اللعب بالقردة)، وغيرها، وقد تغيّر مسرح المعركة بمرور الزمن وانقرض بالتدريج. (آژند، ١٣٧٣ش: ١٤)

ج. نمايش تخت حوضی(= عروض الحوض): وهو من العروض الإيرانية الأصيلة التی تعود جذوره إلى العصر الصفوی (١٤٩٩ – ١٧٢٧م). وسبب التسمية أن البيت

الإيرانی التقليدی کان يضم حوضاً کبيراً يتوسط الفناء، تربی فيه الأسماک ويستخدم لسائر الأغراض المنزلية، وفی المساء کان أهل المنزل يحيطون بهذا الحوض الذی يغطّونه بالخشب للمسامرة واستقبال الضيوف، وتقام علی سطح الحوض تمثيلية قصيرة للتسلية. (آرين پور، ۱۳۷۲ش: ۳۲۴- ۳۲۳) وکان الأسود فی هذا المسرح يشکل الشخصية المحورية وعُرِف بهذا الاسم.

تطوّر مسرح الأسود أو (تخت حوضی) منذ عام ۱۹۱۶م وتغيّر شکله ونسيجه، بينما دفعته تحولات سياسية واجتماعية فی البلاد إلی النهج الآخر، واستخدمت فيها القضايا السياسية والاجتماعية فلقی إقبالا جماهيريّا آنذاک بسبب رسوخه بين الناس. (غريب پور، ۱۳۸۴ش: ۵۴)

وکان الارتجال وبداهة القول يشکّلان محوره الأساسی، بينما يرافقه الرقص والغناء، ويتميّز ببساطة اللغة وسهولة الإخراج وقلة ما يحتاجه من إمکانيات للعرض، وکانت اللغة النثرية هی الغالبة فی عروض الحوض، ويتخلل بعضها الأشعار وتتخذ عروض الحوض من روح الفکاهة والنقد الاجتماعی والسخرية محوراً لها.

وکان الزمان فی هذا المسرح سيالاً، وکان المسرح يستلهم أکثر مضامينه من الموضوعات التاريخية التی تستحضر الزمن الحاضر، بينما کان التضاد فی الأمور يحسب من عناصره الأصلية التی تتداول بين الأسود والشخصيات الأخری.

ومما تجدر إليه الإشارة أن الأسود الذی يقوم بالدور الأول فی هذا المسرح قد يکون رمزاً لأفريقيا، حيث تصل جذوره إلی تعرف المسلمين علی هذه القارة منذ عصر الإسلام. (آژند، ۱۳۷۳ش: ۱۷)

ح. خيمه شب بازی(= مسرح خيال الظل أو الکراکوز): وهو من العروض التی کانت تقدم داخل الخيمة ليلاً، ويستمد مادته من الأساطير والحکايات الشعبية، والبطل فی هذا العرض يُسمی پهلوان کچل (البهلوان الأقرع)، وهو يمثّل دائماً جانب الخير أو يُؤدی أنماطاً متعددة من الشخصيات، ويعدّ هذا المسرح نوعاً من مسرح العرائس الذی يتمّ تحريک الدمی فيه بالخيوط، وکان الديکور صندوقاً يجلس المتفرجون علی جانبيه، ويقوم بتحريک العرائس شخصان يقف أحدهما وراء الستار ويحرک الدمی، بينما يقف

الآخر فی الخارج ويضرب الدفّ ويُؤدّی الحوار ويشارک فی العرض. (بيضائی، ش: ۱۰۶، ۸۵)

ويقتصر أسلوب التعبير علی الحوار المباشر بين الشخصيتين، واللغة المستخدمة فيه غالباً هی اللهجة العامية بصورتها الجارية علی لسان الناس، ويستمد موضوعاته من الحياة اليومية والواقع الاجتماعی، وحين يتمّ تقديم العرض أمام المارّة فی الطرقات يجمع بعض المال من المتفرجين فی نهايته.

وكان يُطلق علی هذا العرض فی أصفهان «عروسک پشت پرده» (= الدمية خلف الستار) وكان معروفاً بين سكان مدينة شيراز بـ(جی جی ويجی)، والجدير بالذكر أن القصص التی كان يُعاد ذكرها فی مسرح الكراكوز كانت منتقاة من قصص چهار درويش(أربعة دراويش)، وپهلوان كچل (البطل الأقرع)، والسليم خان، وحاجی وشلی وحسن كچل (حسن الأقرع) وغيرها من القصص التی كانت مشهورة فی تلک الأيام وما قبلها، واللافت للنظر أن الممثل الذی كان يحرّک الدمی كان يُطلق عليه اسم «الأستاذ» والذی كان يتكلم بدل العرائس يسمی «تلميذاً». (آژند، ۱۳۷۳ش: ۱۹)

خ. پرده خوانی(= قراءة المشهد المسرحی): وكان هذا المسرح يتضمن إضافة إلی العرض المذهبی فن التصوير، ويعرض هذا المسرح المأساة أو المصيبة مع الرسم والصورة، وكان لكل مشهد حكاية تُشخّص مع قارئ المشهد وتعرض الرسوم.

إن زمن نشأة هذا المسرح ليس واضح المعالم، ولكن الدراسات تشير إلی أن جذوره تمتدّ إلی العصر الصفوی إذ إنه بعد تلک الفترة نضج وتطور، ومما يجدر ذكره أنه فی صدر الإسلام أهمل هذا المسرح وذلک أن الإسلام يرفض أی شكل أو تصوير، ولكنه مع مرور الزمن لقی اهتماماً جماهيرياً واسعاً. (المصدر نفسه: ۱۹)

فی هذا المسرح كان قرّاء المشهد يبادرون إلی ذكر ما حدث قبيل الواقعة تمهيداً للعرض وفضائه ويقدمون غناءً حسناً ويذكرون مناقب أولياء الله وفضائلهم. (عناصری، ۱۳۶۶ش: ۱۸۰)

كذلک كان قرّاء المشهد مطلعين علی فن التصوير والرسم وعلی الروايات المختلفة، فكانوا يستخدمونها فی وقتها ارتجالاً، كانت المشاهد فی هذا العرض تتشكّل من عدة

مجالس يُذكر فيها حوادث ومصائب حياة أهل البيت(ع). (آژند، ۱۳۷۳ش: ۱۹)

د. نمايش نقالی(= مسرح النقل والحكاية): وهو نقل الحديث أو الحكاية نظماً أو نثراً، والنقال هو الذی ينقل الوقائع والحكايات بالإحساس والحماس ويرافقها بالحركات والسكنات، بينما كان النقال يستطيع بحد ذاته أن يشجّع عدداً من الناس على الأمور العامة أو الشخصية. وكان النقال يقوم بسرد أساطير الشاهنامه للفردوسی وقصصها، حيث إنه بهذا العمل كان يهيج أحاسيس المستمعين القومية والحماسيّة إضافة إلى التسلية، وكان النقال أو الحكواتی يؤدی بصوته أو أحياناً بحركات جسده جميع أدوار أبطال حكايته وهو يقصّ على المستمعين وقائع السير والأساطير والحكايات المثيرة. (بيضائی، ۱۳۸۵ش: ۸۱؛ ملكم، ۱۸۷۶م: ۱۹۸و۱۹۷)

وتشير الدراسات إلى أن مسرح النقال انتشر بين الناس بعد الإسلام ولاسيما فی العصر الصفوی، واحتلّ مكانة متميّزة فی المجتمع، وقام النقالون بإعادة قراءة الملاحم الحماسية والغنائية للناس. (آژند، ۱۳۷۳ش: ۲۰)

ر. بقال بازی (= مسرح البقال): وهو من المسرحيات التقليدية التی كان يمثل فيه البقّال البخيل ومساعده المضحک الكسول وكثير النسيان، حيث كانا يُضحكان الناس بأعمالهما. والحقيقة أنه فی هذا المسرح كان يقوم البقال ومساعده بتمثيلهما بغرض إضحاک المتفرجين. (المصدر نفسه: ۱۴)

وهناک عروض وتمثيليات أخرى لم يبق منها شیء.

۴. نشأة المسرح الحديث فی إيران

أما المسرح الحديث فقد غرست جذوره فی أواسط عهد الدولة الصفوية بدءاً من المسرحيات المضحكة التی كانت تعتمد على تقليد القرويين السذّج والشخصيات الغريبة فی المجتمع الإيرانی، ثم امتلأت بالتدريج بالأحداث البسيطة والجزئية وركزّت على نماذج حيّة من الحياة والمجتمع. وقد ارتبط هذا الفن بالبلاط وانتقل إلى منازل الأشراف والأغنياء فی عهد ناصرالدين شاه القاجاری (۱۸۲۹ - ۱۸۹۲م) وبعودة المبعوثين من أوروبا بدأ تمثيل المسرحيات الغربية المترجمة وأقيمت المسارح الحديثة فی إيران.

(براون، ١٣٢٩ش: ٣٢٨)

عرفت إيران المسرح بمفهومه الغربى الحديث ضمن سائر أشكال الآداب والفنون الأوربية منذ أواسط القرن التاسع عشر مع إنشاء مدرسة دارالفنون(وكانت تدرس فيها الأساتذة الأجانب العلوم والفنون الجديدة) وبدء نشاط حركة الترجمة عن اللغات الأوربية.

ففى داخل مبنى دارالفنون بطهران ومنذ إنشائها عام ١٨٥١م، تمّ إنشاء قاعة على غرار مسارح أوروبا تتسع لحوالى ثلاثمائة متفرج بأمر من ناصرالدين شاه. ومما تجدر الإشارة إليه أن الممثلين كانوا يختارون عروض الفكاهة التى تلائم ذوق الملک، وتوافقه؛ وكان من الصعب عرض مسرحيات نقدية واجتماعية فى حضرته. (آرين پور، ١٣٧٢ش: ٣٣٥)

بدأت حركة ترجمة الآداب الغربية وأعمالها المسرحية منذ إنشاء دارالفنون وإيجاد قسم دار الترجمة فيه. وكان للمسرح الفرنسى الأثر الأكبر فى هذا المجال من خلال ترجمة أعمال مولبير. ومن أوائل المسرحيات التى ترجمت إلى الفارسية، مسرحية «گزارش مردم گريز» (= التقرير يهرب منه الأنام) لمولبير، وهى مسرحية شعرية ترجمها المترجم البارع ميرزا حبيب أصفهانى عام ١٨٦٥م. (آزند، ١٣٧٣ش: ٢٠-١٩)

وكان ميرزا آقا تبريزى أول كاتب ومؤلف مسرحى إيرانى؛ كتب ثلاث مسرحيات قصيرة باللغة الفارسية عام ١٨٦٦م، ونشر بعضها فى حواشى صحيفة اتحاد التبريزية عام ١٩٠٨م. وقد استعان تبريزى بفن الكتابة المسرحية فى طرح آرائه السياسية والفلسفية ومساوئ الإقطاع والاستبداد، علماً أن الكاتب فتحعلى آخوند زاده كان رائد الكتابة المسرحية فى إيران وتأثر بمسرحيات مولبير؛ فقد كتب مسرحية «حكايت ملا ابراهيم خليل كيمياگر» (=حكاية الشيخ إبراهيم الخليل عامل الكيمياء) على غرار المسرحيات الغربية باللغة التركية فى عام ١٨٥٠م، ثم ترجمت هذه المسرحية ومسرحياته الأخرى إلى الفارسية على يد ميرزا جعفر قراجه داغى. وكان آخوند زاده أول كاتب مسرحى فى آسيا بوجه عام وفى إيران بوجه خاص، وهو الذى روج لكتابة المسرحية بأسلوب غربى، وقد عُرف بمولبير الشرق. (غريب پور، ١٣٨٤ش: ١١٠)

وبعد الحرب العالمية الثانية حدث انقلاب فی المسرح الإيرانی وازدهرت حركة التأليف والترجمة للمسرح، وظهرت الفرق المسرحية القوية، ومع دخول التلفزيون إلى المجتمع الإيرانی زاد الاهتمام بالمسرح، وأنشئت كليات للمسرح والسينما فی أكثر المدن الإيرانية.

النتيجة

إن الشرق كان وما زال مهدا للحضارة والثقافة والفن، لكن جعلتنا سيطرة المستعمرين متخلفين وجاهلين لثقافتنا وحضارتنا، فقد سلبوا منا كل المكتسبات الثقافية والفنية والعلمية، وهم الآن يصدرون لنا الثقافة والفن مع تحوير طفيف، ويدّعون أن هذا شيء جديد ويقدّمونه لنا على أنه إضافة جديدة إلى عالم المعرفة.

وإذا أمعنا النظر فی التقاليد والظواهر المسرحية للشعب الإيرانی القديم نجد أنهم– رغم قلة الإمكانيات– استخدموا فی التمثيل من العلامات والرموز والدمی والأقنعة ما كان له أكبر الأثر فی تطور المسرح والأدب المسرحی.

المصادر والمراجع

آرين پور، يحيى. ۱۳۷۲ش. *از صبا تا نيما*. تهران: انتشارات زوّار.

آژند، يعقوب. ۱۳۷۳ش. *نمايشنامه نويسى در ايران از آغاز تا ۱۳۲۰ ش*. تهران: نشر نى.

ايوبيان، عبدالله. ۱۳۴۱ش. «*ميرنوروزى، ميرميرين*». مجله دانشكده ادبيات تبريز. شماره ۱.

براون، ادوارد. ۱۳۲۹ش. *تاريخ ادبيات ايران*. تر: رشيد ياسمى. تهران: مرواريد.

بيضايى، بهرام. ۱۳۸۵ش. *نمايش در ايران*. چاپ پنجم. تهران: انتشارات روشن‌گران ومطالعات زنان.

جنتى عطايى، ابوالقاسم. ۱۳۳۳ش. *بنياد نمايش در ايران*. تهران: صفى عليشاه.

چرولى، انريكو. ۱۳۶۷ش. *نمايش در ايران*. تر: جلال ستارى. تهران: انتشارات نمايش.

دورانت، ويليام جيمز. ۱۳۶۵ش. *تاريخ تمدن*. تر: احمد آرام. تهران: سازمان انتشارت وآموزش انقلاب اسلامى.

رضوانى، مجيد. ۱۳۵۷ش. *خاستگاه اجتماعى هنرها*. به كوشش فيروز شيروانلو. تهران: فرهنگسراى نياوران.

سخنور، جلال. ١٣٧٣ش. *تئاتر وهنرهای نمایشی*. تهران: انتشارات دانشگاه آزاد تهران.

علوب، عبدالوهاب. ٢٠٠٠ م. *المسرح الإيرانى*. القاهرة: مركز الدراسات الشرقية.

عناصری، جابر. ١٣٦٦ش. *درآمدی بر نمایش ونیایش در ایران*. تهران: جهاد دانشگاهی.

غریب پور، بهروز. ١٣٨٤ش. *تئاتر در ایران*. تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی.

ملک پور، جمشید. ١٣٦٣ش. *ادبیات نمایشی در ایران*. تهران: توس.

ملکم، سرجان. ١٨٧٦م. *تاریخ ایران*. تر: میرزا حیرت. تهران: سعدی.

همایونی، صادق. ١٣٦٨ش. *تعزیه در ایران*. شیراز: انتشارات نوید.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ۱۳۹۱ش/آذار۲۰۱۲م

الرّدّ على منظّرى انزياحية الأسلوب؛ رؤية نقدية

محمّد هادی مرادی*
مجید قاسمی**

الملخص

لم يظهر مصطلح الأسلوبية إلّا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدّراسات اللّغويّة الحديثة، ويعدّ شارل بالی (۱۹۴۷-۱۸۶۵م) مؤسّس علم الأسلوب فی المدرسة الفرنسية، وخليفة ''سوسير'' فی كرسیّ علم اللّغة بجامعة ''جينيف''.والأسلوبية هی تشبه عملية نقدية تريد أن تكتشف الأسس الجمالية التی يقوم عليها الأثر الأدبی. ومن أبرز الأسلوبيات التی ظهرت، أسلوبية الانزياح.

والانزياح يعدّ تفنّنا فی الكلام وتصرفا فيه يكسب النّصّ قيمة جمالية، وينبّه إلى أسرار بلاغية كثيرة، وهو من فنون التّواصل بين المبدع والمتلقّی؛ لأنّه يبرز إمكانات المبدع فی استعمال الطّاقة التّعبيرية الكامنة فی اللّغة، لإيصال رسالته إلى المتلقّی بكلّ ما فيها من القيم الجمالية، فينزاح الأسلوب عن نمط الأداء المألوف المعتاد، ليحقّق ما يريده من أهداف يعجز عن توصيلها التّركيب العادیّ.ولكن هناك بعض الدّارسين خيل إليهم أنّ الأسلوب ليس إلّا انزياحا عن النّمط المألوف.ولقد سار صاحبا هذا المقال إلى ردّ هذا الزّعم مستعينين ببعض الشّواهد الشّعرية والقرآنية.

الكلمات الدّليلية: الانزياح، الأسلوبية، الرّدّ على انزياحية الأسلوب.

*. عضو هيئة التدريس بجامعة العلامة الطباطبائی، إيران.
**. طالب الماجستير بجامعة العلامة الطباطبائی، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: حسن شوندی

Hadimoradi29@gmail.com

تاريخ الوصول: ۱۳۹۱/۲/٤هـ. ش تاريخ القبول: ۱۳۹۱/۲/۳۰هـ. ش

المقدمة

كلّ منشئ – من حيث هو إنسان – يختلف عن أقرانه المنشئين بما يتّسم به من سمات ذهنية، وفكرية، وانفعالية، وأمزجة وطباع، سوية كانت أم غير ذلک. وبديهيّ أن يختلف الأسلوب – الذی هو تعبير عن شخصية منشئه وانعكاس لها – من فرد لآخر؛ فهذا التّمايز الشّخصیّ يتبعه تفرّد فی الأسلوب.

شاع مصطلح الانزياح فی الدّراسات الأسلوبية الحديثة إلی حدّ كبير، ممّا جعل بعض المحدثين والنّقاد يعرّف الأسلوب بأنّه انزياح أی: تباعد عن المعيار.فهم يعتبرون الأسلوبية علم الانزياحات، ويختزلون الأسلوب إلی مجرّد الانزياح.فبرأيهم يكتسب الأسلوب فرادته بما يمنحه الانزياح من خصوصية.

البحث عن الانزياح منتشر فی أغلب الكتب الأسلوبية بيد أنّها لاتبسط الحديث عنه وهی فی معظمها تشير إلی الذين يطرحون نظرية انزياحية الأسلوب ولكنّ تلک الكتب لاتقوم بدرس هذه النّظرية من منظار نقدی. وهذا لايحول دون إثارة تساؤل مشروع هو: هل كلّ انزياح عن المعيار فی الاستعمال العادیّ هو حتما حدث أسلوبیّ؟ أو هل كلّ تأثّر أسلوبی هو بالضرورة انزياح عن المعيار أو عدول عن النّمط فی التعبير؟ فالمقالة هذه تسعی فی مسيرها تعريف الانزياح وتبيينه أوّلا ثمّ الإتيان بما يؤيد زعمنا بالوعی المطروح ثمّ التسليم لذلک الوعی أو رفضه مستدلّا.

تعريف الانزياح

بدءا نشير إلی أنّ للانزياح مقابلين اصطلاحين هما (Deviation) و (Deviance)، وهما مترادفان يستعملان بالمعنی نفسه، وإن اجتهد بعض الكتّاب – من مثل ليج Leech – فی وضع تمييز فارق بينهما، مؤثرين مصطلح (Deviance) علی (Deviation) إلّا أنّ طابع الشيوع لازم (Deviation) فی حين انحسر مجال (Deviance) الدّلالی فی الإحالة إلی بعض الجمل الشّاذّة التی لاتتماشی مع قواعد النّحو، أی تلک الّتی لها شكل مشوّه، وقد يتعدّی (Deviance) هذا الانحسار قليلا، ليغدو مصطلحا جامعا لأیّ ملفوظ يكون فی حالة عدم توافق مع المعايير النّحوية والدّلالية أيضا، المتفق عليها فی اللغة

القياسية. (رشيد الددة، ٢٠٠٩م: ١٤)

والانزياح هو أحسن ترجمة للمصطلح الفرنسى Ecart، إذ إنّ هذه الكلمة تعنى فى أصل لغتها "البعد" أيضا.حتّى إنّ بعض الباحثين والمترجمين من العرب ترجمها بذلك، ولكنّ كلمة البعد لاتقوى على أن تحمل المفهوم الفنّى الذى يقوى الانزياح على حمله. (محمّد ويس، ٢٠٠٥م: ٤٩)

الانزياح هو «استعمال المبدع للّغة مفردات وتراكيب وصورا استعمالا يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدّى ما ينبغى له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر.» (المصدر نفسه: ٧)

بعبارة أخرى الانزياح هو «اختراق مثالية اللّغة والتّجرّؤ عليها فى الأداء الإبداعى، بحيث يفضى هذا الاختراق إلى انتهاک الصّياغة التى عليها النّسق المألوف والمثالىّ، أو إلى العدول فى مستوى اللّغة الصّوتى والدّلالى عمّا عليه هذا النّسق. (رشيد الددة، ٢٠٠٩م: ١٥)

فقد اعتقد جان كوهن Gean cohen أنّ الانزياح «هو وحده الذى يزوّد الشّعرية بموضوعها الحقيقىّ.» بيد أنّ هذا الانزياح لايكون شعريا إلّا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا من غير المعقول: «إنّ الأوّل خطأ شأنه شأن الثّانى، غير أنّ خطأ الأوّل ممكن التّصحيح من حيث إنّ الثّانى يتعذّر التّصحيح معه. وليس هذا التّصحيح إلّا قبول التّأويل بما هو صحيح. وهذا يغدو متعذّرا إن ما تعدّى الانزياح درجة معينة. فالانزياح المفرط كلام غير مقبول مستعص على التّأويل مستحيل التّواصل، والانزياح لايكون شعريا إلّا لأنّه يعود فى لحظة ثانية لكى يخضع لعملية التّصحيح، وليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التّواصلية.» (محمّد ويس، ٢٠٠٥م: ١٠٣)

فالاستراتيجية الشّعرية تأسيسا على كوهن ذات طورين، أوّلهما سلبىّ يحيد فيه النّصّ عن سبيل القاعدة المثلى، ويخرق القانون فتنبثق فى هذا الطّور المنافرة حيث يعرض الانزياح. والطّور الثّانى إيجابىّ تفقد فيه المنافرة ميدانها لصالح الملائمة حيث نفى الانزياح الّذى تستعيد فيه اللّغة انسجامها الذى تخلّت عنه فى الطّور الأوّل. فتتمّ عندها آلية الواقعة الشّعرية.مثال ذلک قول المتنبّى:

ولم أرَ قبلی من مشی البحر نحوه   ولا رجـــــلا قـــامت تعانقه الأسدُ

يتأتّی الانزياح من خرق قانون يقتضی، فی الجملة الإسنادية المثالية، ملائمة المسند (مشی) و(تعانقه) للمسند إليه (البحر) و(الأسد) فالانزياح هنا لايحصل إلّا إذا نظرنا إلی المفردات بمعانيها الحرفية، أی (البحر = جماد) و(الأسد = حيوان) فتكون - عندئذ - متنافرة فی هذه المرحلة (عرض الانزياح) ثمّ تستعيد تلک المنافرة جرّاء المرحلة الثانية (نفی الانزياح) التی تتدخّل فيها الاستعارة لأجل إعادة الجملة إلی المعيار وإحداث ملائمة دلالية، حيث يتمّ فيها العبور من المعنی المعرفی إلی معنی آخر له به علقة، (البحر← الكريم) و(الأسد←الشّجعان). وبهذا تستعيد الجملة انسجامها. (رشيد الددة، ۲۰۰۹م: ۱۵-۷)

أنواع الانزياح

هناک أشكال مختلفة للانزياح.من أهمّها ـ فيما يبدو ـ ثلاثة تقسيمات، منها تقسيم جان كوهن ـ الذی قيل عنه المنظّر الأوّل للانزياح - وليج، وعدنان بن ذريل.

أمّا كوهن فيقسّمه إلی:

۱. الانزياح الاستبدالی: وهو الذی يتعلّق بجوهر الوحدة اللّغوية أو بدلالتها مثل الاستعارة، والمجاز، والكناية، والتّشبيه.أمّا الاستعارة فاسترعت فيه معظم الانتباه، وكان الحظّ الأوفر لها. ومضی شرحها آنفا.

۲. الانزياح التّركيبی: ويحدث مثل هذا الانزياح من خلال طريقة فی ربط الدّوالّ بعضها ببعض فی العبارة الواحدة أو فی التّركيب والفقرة.فكلّ تركيب خرج عن القواعد النّحوية المعتادة وأصولها هو انزياح تركيبیّ، وهو يتمثّل فی التقديم والتّأخير، والحذف، والإضافة، والانتقال من أسلوب إلی آخر وغيرها.

والواضح أنّ التّقديم والتّأخير وثيق الصّلة بقواعد النّحو حتّی إنّ كوهن سمّی الانزياح النّاتج من التّقديم والتّأخير بـ"الانزياح النّحوی" وسمّاه أيضا بـ"القلب". (محمّد ويس، ۲۰۰۵م: ۱۱۱-۱۲۸)

وابن ذریل یذکر ثلاثة أشکال للانزیاح، هی:

١. الانزیاح السّکونیّ: الذی لصور البلاغة، ویتبدّی کبعد عن التّعبیر المشترک.

٢. الانزیاح الحرکیّ: والذی یتبدّی کانقطاع فی الزّمان أو قفزة إلی المبادهة.

٣. الانزیاح السّیاقیّ: الذی للأسلوبیات، ویتبدّی کشذوذ دلالیّ، استنادا إلی تصادم السّیاقات.ناهیک أنّ الأسلوب کفرادة شعریة هو نفسه یؤسس قطعا فی النّسیج اللّغویّ للشّعر. (ابن ذریل، ١٩٨٩م: ٢٧-٢٨)

وقسّم لیج الانزیاح إلی ثمانیة أقسام، هی: ١. اللغویّ ٢. النّحویّ ٣. الصّوتیّ ۴. الکتابیّ ۵. المعنویّ ۶. اللّهجیّ ٧. الأسلوبیّ ٨. الزّمنی. (صفویّ، ١٣٩٠ش: ۵١-۵٨)

الأقوال فی: "الأسلوبیة هی علم الانزیاحات"

إنّ الأسلوبیة stylstics (أو علم الأسلوب) لاتزال ـ علی وفق أولمانو هو لسانیّ مختصّ فی اللّغات الرّومانیة – غیر محدّدة ولا منظّمة، وإن کانت مفعمة بالحرکة والحیویة، ذلک أنّها – إلی حدّ ما – لاتمتلک نظاما من المصطلحات مسلما به ولاتحدیدا للغایات والمناهج متّفقا علیه، ولهذا جماعة (مو) «mu» groupe le لم تتوان عن وصفها بـ»التّنین» لأنّها رغم ما قیل عنها وما کتب تظلّ خفیة. (رشید الددة، ٢٠٠٩م: ١۴٢)

إنّ مصطلح الانزیاح یستخدم بنحو شائع فی الأسلوبیة حتّی إنّه یتراءی فی تعریفه الأسلوب (style) نفسه.

یری سبیتزر الألمانی وبییرجیرو (pierreGuiraud) الفرنسیّ أنّ الأسلوب انحراف عن النّمط، وانتهاک له ومخالفة. فیتّخذ سبیتزر من مفهوم الانزیاح مقیاسا لتحدید الخاصّیة الأسلوبیة عموما ومسبارا لتقدیر کثافة عمقها ودرجة نجاعتها، ثمّ یتدرّج فی منهج استقرائی یصل به إلی المطابقة بین جملة هذه المعاییر وما یسمّیه بالعبقریة الخلّاقة لدی الأدیب.

أمّا تودوروف فإنّه ینظّر الأسلوب اعتمادا علی مبدأ الانزیاح فیعرّفه بأنّه "لحن مبرّر" ما کان یوجد لو أنّ اللغة الأدبیة کانت تطبیقا کلّیا للأشکال النّحویة الأولی. ثمّ یحاول حصر مجال هذا الانزیاح – مُحِیلا إلی جان کوهین ـ فیقرّر أنّ الاستعمال

يكرّس اللغة فی ثلاثة أضرب من الممارسات: المستوی النّحوی، والمستوی اللانحوی(Agrammatical) والمستوی المرفوض؛ وويمثّل المستوی الثّانی أريحية اللغة فيما يسع الإنسان أن يتصرّف فيه.

ولايخرج ريفاتير(Micheal Riffaterre) فی تحديد الظاهرة الأسلوبية عن مفهوم الانزياح ـ وإن حاول الإيماء بغير ذلک - ويعرّفه بكونه انزياحا عن النّمط التّعبيریّ المتواضع عليه، ويدقّق مفهوم الانزياح بأنّه يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوءا إلی ما ندر من الصّيغ حينا آخر. (المسدی، ۱۹۷۶م: ۱۰۳- ۱۰۲)

يقول فيلی ساندريس: «إنّ تعريف الأسلوب خروجا علی المعيار "مذهب بحثی أسلوبی ركيزته الأسلوب الأدبی" فتعدّ اللغة العادية الحالات التی تخرج علی المعيار أخطاء، غير مقبولة، وتعدّها اللغة البشرية شواذّات يمكن استعمالها، وتذهب أبعد من هذا، فتری أنّ الجودة الشّعرية لأیّ عمل لغویّ معتمدة علی هذه الحالات.» (ساندیرس، ۲۰۰۳م: ۵۸)

وتقول ميمنت ميرصادقی: «الأسلوب انحراف عن طريقة التّعبير يميز صاحبه من الآخرين، بعبارة أخری الأسلوب انزياح (أو انحراف) عن النّمط المألوف.» (سبک انحراف یا تمایزی است که در شیوه بیان هر کس نسبت به دیگر شیوه های بیان وجود دارد و به عبارت دیگر سبک انحراف از نرم یا هنجار بیان دیگران است.) (میرصادقی، ۱۳۸۵ش: ۱۴۸)

ويقول سيروس شميسا: «الأسلوب انحراف أو خروج عن الأنماط العادية للغة.» (سبک حاصل انحراف و خروج از هنجارهای عادی زبان است. = Deviation from the norm) (شمیسا، ۱۳۷۵ش: ۳۲)

ويقول أحمد محمّد ويس: «بالانزياح وحده يمكن للأدب أن يرتقی، ويمكن للأديب أن يخلّد.» (محمّد ويس، ۲۰۰۲م: ۵) كما أنّه يری إعجاز القرآن الكريم مرتهنا بانزياحيته فيقول: «فلئن جاء القرآن الكريم بلغة عربية فإنّه لم يأتِ بها موافقة تمام الموافقة لما عليه العرب، بل كانت له طريقة جديدة فی استعمال اللغة استعمالا يخرج بها كثيرا عمّا هی عليه عندهم. فهی ـ كما يقول مالک بن نبیّ - طريقة فجائية غريبة تقتضيها طبيعة

الرّسالة الإسلامية، وفى هذا يقول ابن نبيّ مرّة أخرى: ''لقد كان حتما على القرآن – إذا ما أراد أن يدخِل فى اللغة العربية فكرته الدّينية ومفاهيمه التّوحيدية ـ أن يتجاوز الحدود التّقليدية للأدب الجاهلى.والحقّ أنّه أحدث انقلابا هائلا فى الأدب العربى بتغييره الأداة الفنّية فى التعبير: فهو من ناحية قد جعل الجملة المنظّمة فى موضع البيت الموزون، وجاء من ناحية أخرى بفكرة جديدة أدخل بها مفاهيم وموضوعات جديدة لكى يصل العقلية الجاهلية بتيار التّوحيد ''ويلفت انتباهنا فى قول ابن نبيّ بيانُه أنّ انزياح القرآن كان فى الأداة اللّغوية الفنّية، وكذا فى الفكرة الجديدة.وبهذا حدث الانقلاب الهائل فى الأدب العربى الّذى كان الشّعر عمادَه.فإذا جاز اعتبار الشّعر فى عمومه انزياحا عن لغة الحديث فإنّ القرآن الكريم انزياح على الانزياح.وينبغى أن نذكر بداءة أنّ القرآن – على ما هو معروف – قد حقّق لقريش ومن لفّ لفّها مفاجأة من نوع خاصّ بحيث وقفت بإزائها حائرة فى وصف هذا الكلام: أهو شعر.. أم سحر.. أم قول كاهن..؟.. ولكن القرآن الكريم لم يكن شيئا من ذلک البتة. وهكذا فإنّهم بهذه الأوصاف المرتبكة وعدم إجماعهم على وصف واحد قد أقرّوا بخروج القرآن عن مألوف كلامهم. وتأكّد ذلک إذا عجزوا عن معارضته. فالمعجز هو ما جاوز قدرة البشر، ومن شأن وقوعه أن يثير الدّهشة والمفاجأة، لأنّه انزياح عن المألوف وانزياح عن الممكن البشرىّ.» (المصدر نفسه: ٢٩)

وكثيرون آخرون يختزلون الأسلوب إلى البنية الأدبية المنزاحة لما فيها من الوظيفة التّأثيرية الجمالية.

يقول شفيعى كدكنى: «ليس الشّعر إلّا كسر نمط اللغة العادية والمنطقية حقّا.» (شعر در حقيقت چيزى نيست جز شكستن نرم زبان عادى ومنطقى.) (شفيعى كدكنى، ١٣٨٩ش: ٢۴٠)

يقول جان كوهن: ـ الذى قيل عنه المنظّر الأوّل للانزياح – «الانزياح هو وحده الذى يمنح الشّعرية موضوعها الحقيقى.» (محمّد ويس، ٢٠٠٥م: ٧)

ويقول محمد عبد المطلب: «من المهمّ الإشارة إلى أنّ التّناول الأسلوبىّ إنّما ينصبّ على اللّغة الأدبية؛ لأنّها تمثّل التّنوّع الفردىّ المتميز فى الأداء، بما فيه من وعى واختيار، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادىّ المألوف، بخلاف اللّغة العادية الّتى تتميز

بالتّلقائية، والتی يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز. وليس معنى هذا أنّنا نقيم حاجزا صلبا بين اللّغة الأدبية ولغة الخطاب؛ لأنّ الأولی تستمدّ وجودها - بلا شک - من الثّانية، فتقيم منها أبنية وتراكيب جديدة من الصّوت والكلمة والجملة، ثمّ القطعة بأكملها. بمعنی آخر يمكننا القول: إنّ لغة الأدب هی التی تحدّد الإمكانيات التّعبيرية الجمالية التی توجد بشكل اعتباطیّ فی لغة الخطاب، فتفيد منها فی إبداعات جديدة لاتنتهی. وعلی هذا يمكننا القول بأنّ علم اللغة هو الذی يدرس ما يقال، فی حين أنّ الأسلوبية هی التی تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتّحليل فی آن واحد.» (عبدالمطلب، ۱۹۹۴م: ۱۸۶)

ويستمرّ محمّد عبد المطلب فی موضع آخر قائلا: «اللغة العربية من اللغات التی لاتتميز بحتمية خاصّة فی ترتيب أجزاء الجملة، لكن المألوف فيها أن نجد بعض الرّتب المحفوظة ـ وخاصّة فی مجال الأسلوب الإخباری - كتقدّم المبتدأ علی الخبر، والفعل علی فاعله، والفاعل عن مفعوله.وهی أمور تحدّث فيها النّحاة كثيرا فی مجال التّعبير، وبالمثل - أيضا - تحدّثوا عن الرّتب المحفوظة فی التّأخير، كتأخير الصّلة عن الموصول، والصّفة عن الموصوف، والمضاف إليه عن المضاف، ومع كلّ هذا تتأتّی مقدرة المبدع فی قلب هذه الأحوال متخطّيا لها بغية الانحراف عن النّمط المألوف، وقد يصبح هذا الانحراف يوما نمطا مألوفا هو الآخر - فی مثل ما أطلقوا عليه المجازات الميتة - فمستعمل اللغة يتصرّف بحرّية فی تنظيم تراكيبه دون استلام لاستخدام معين، ويصبح هذا التّصرّف الجديد خاصّة أسلوبية قد تأخذ شكلا عامّا فی عصر من العصور نتيجة لجهد مبدعين متعدّدين، أو يكون نتيجة جهد فردی لشخصية أدبية فذّة، تفرض باستعمالها نمطا من الأداء يؤثّر فيمن حولها مكانا وزمانا، كالجاحظ أو بديع الزمان وغيرهما من أصحاب الكتابة فی العصور القديمة والحديثة.» (المصدر نفسه: ۱۹۱)

ويقول فتح الله أحمد سليمان: «يعتمد تعريف الأسلوب - بالنّظر إلی النّص - علی أنّه نوع من الخطاب الأدبی المغاير للخطاب العادیّ.» (سليمان، ۲۰۰۸م: ۲۰)

وهو يذكر أصول الأسلوبية فی التّراث من المنظورين النّحویّ والبلاغیّ بحيث لايتحقّق المستوی الفنّی فيهما إلا بتجاوز المألوف. (المصدر نفسه: ۲۴)

على سبيل المثال جملة (أطعم محمّد خالدا خبزا)، نستطيع أن نجعلها بست عشرة صورة بتقديم كلماتها وتأخيرها، والمعنى فى كلّ صورة منها يختلف عن سائرها، وهذه الصّور المتعدّدة يقابلها تعبير واحد فى الإنكليزية هو:brea Khalid fed Mohamed (السّامرّايى، ٢٠٠٠م: ٥٥)

ويقول عبّاس رشيد الددة: «لانلبث أن نصادف عند التّجوال فى الحقل المعرفى وعيا نظريا يرى فيه تضايف بين الأسلوبية والانزياح على صعيد المفهوم. فالتّمرّد الذى يشهده عالم الخطاب الأدبىّ على الضّوابط المألوفة، أو انحراف مستواه عن قوالب الاستخدام العادىّ يعصف بوظيفته الإبلاغية، ويشوّش إرساليته، فيحدث أثرا جماليا.

وبإزاء هذا يزدوج المنطلق التّعريفىّ للأسلوبية فيمتزج فيه المقياس الألسنى بالبعد الأدبى الفنّىّ استنادا إلى تصنيف عمودى للحدث البلاغى. فإذا كانت عمليةَ الإخبار علّة الحدث الألسنىّ فإنّ غاية الحدث الأدبىّ تكمن فى تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة، وتأتى الأسلوبية فى هذا المقام لتتحدّد بدراسة الخصائص اللّغوية التى بها يتحوّل الخطاب عن سياقه الإخبارى إلى وظيفته التّأثيرية والجمالية، أى إنّها تعنى بمعارضة (البنية/النّمط) بـ(البنية/المنزاحة) من خلال رصدها تلك الخصائص اللّغوية التى يتحوّل بها الخطاب العادىّ إلى خطاب أدبىّ.

إنّ رصد تلك الخصائص ودراستها وفحص آلية ذلك التّحوّل أمر مرتهن – حسب البعض – بمجموعة إجراءات أداتية تشكّل نظاما استشعاريا يتحسّس تلك الخصائص فى النّصّ عبر مجموعة من العمليات التّحليلية التى تنضوى تحت الأسلوبية بوصفها منهجا يرمى إلى دراسة البنى اللسانية فى النّصّ الشّعرىّ وعلاقات بعضها بالبعض الآخر بغية إدراك الطّابع المتميز للغة النّصّ الشّعرىّ نفسه، ومعرفة القيمة الفنية والجمالية التى تستتر وراء تلك البنى.فإنّ الأسلوبية تكشف – من خلال تحليل البنى اللسانية – عن البنى المتمّزة التى هى البنى الأسلوبية، إذ تضفى هذه الأخيرة على النّص القيم الفنّية والجمالية والسّمات الفريدة التى تكون – فى الوقت نفسه – بمثابة الباعث على التّحليل الأسلوبىّ. إنّ تحليلا كهذا يفتح كوى على التحليل اللّسانىّ الذى ما إن يكرّس نفسه لخدمة الأدب برصد تلك البنى المتميّزة والقيم الفنّية والجمالية حتّى يستحيل تحليلا

أسلوبيا. فليس الأسلوب سوى الانزياحات مبرّرة ما كانت لتوجد لو أنّ اللغة الأدبية كانت تطبيقا كلّيا للأشكال النّحوية الأولى.إنّ النّص حيثما يتنفّس من تسلّط النّمط وتبعيته، وينفلت من الاستعمال أو العرف اللّغوىّ فإنّ وظيفته الإيصالية تتراجع بإزاء الوظيفة الجمالية والتّأثيرية أىّ إنّه يتحوّل من تعبير محايد إلى تعبير موسوم، من تغيير غير متأسلب إلى الأسلوب.» (رشيد الددة، ۲۰۰۹م: ۱۴۲-۱۴۳)

وبعد فقد عدّد برند شبلنر أسماء كثير من الباحثين نقّادا ولغويين ممّن نظروا إلى الأسلوب على أنّه انحراف عن قاعدة ما. منهم سبيتزر، وموكاروفسكى، وثورن، وكوهن، وبيرفيش، وبرونيو، وليفن، وانكفست، وجويراود، وليش، وسايسى، وويلک، ووارين، وبلوخ، وسابورتا، وأومن، وباوم جارنتر، وإبراهام، وفرانجس، وهاسكل، وويمسات، وأوسجود، وفولر، وريفزين، وبزل، وأوهمان، وغيرهم كثير. (محمّد ويس، ۲۰۰۵م: ۱۰۶)

قبول أو رفض المدّعى المطروح

هكذا أناطت الأسلوبية بالانزياح مهمّة تنشيط المشغل الشّعرىّ فى النّصّ، وتأجيج وظيفته الفنّية والجمالية اللتين تستمدّان جرعة الحيوية منه، إذ يحسّ معه الإبداع بدبيب العافية داخل النّص، وفى غيابه يفقد ذلک الإبداع نبضه.وهكذا بسط الانزياح ظلّه على الأسلوبية حتّى غدت له منزلة ذات استقطاب وتمثّل، وقد ألمّت أغلب الاتّجاهات الأسلوبية بكون الأسلوب انزياحا عن النّمط.

مهما يكن من شيء فهذه المقالة لاتستطيع مرافقة هؤلاء المذكورين فيما زعموا، لأنّ هناک أسبابا تحظر إجمال الأسلوب فى الانزياح عمّا هو معيارىّ.

ويجب ألا نتركّز حول الأنماط المنزاحة عن الأصل فحسب، باعتبارها إبداعات برّاقة واضحة، بل إنّ دراسة الأسلوب الجارى على النّسق المألوف قد يبهرنا أكثر ممّا يبهرنا النّمط المنزاح عن الأصل.مثلما نراه من النّقاش اللغوىّ الذى أداره عبد القاهر الجرجانى حول قول النّابغة:

فـــإنّک كاللّيل الذى هو مدركى وإن خلت أنّ المنتأى عنک واسع

الشّاعر فى هذا البيت قد جاء بتشبيه لاتستطيع أن تحوّله إلى استعارة وأن تعامل الليل معاملة الأسد فى قولک (رأيت أسدا)؛ لأنّک لاتخلو من أحد أمرين: إمّا أن تحذف الصّفة وتقتصر على ذكر اللّيل مجرّدا، فتقول إن فررتُ أظلّنى الليلُ؛ وهذا محال لأنّه ليس فى الليل دليل على النّكتة التى قصدها الشّاعر من أنّه لايفوته، وإن أبعد فى الهرب؛ لسعة ملكه وطول يده. بل الفكرة التى يقدّمها التّعبير الجديد هى (إذا هربت منک استحالت الحياة كلّها علىّ ظلاما) أو (ضللت طريقى مثل من يضرب فى الليل) وهذا ما لم يهدف إليها الشّاعر. وإن لم تحذف الصّفة وجدت طريق الاستعارة فيه يؤدّى إلى التّعسّف؛ إذ لو قلت إن فررت منک وجدت ليلا يدركنى، وإن ظننت أنّ المنتأى واسع، والمهرب بعيد – قلت ما لاتقبله الطّباع؛ لأنّ العرف لم يجز بأن تجعل الممدوح هكذا. وينبغى الإشارة إلى أنّ الشّاعر اختار لفظة (الليلة) بدلا من (النّهار) – بما فيهما من الاحاطة والشّمول – لأنّ فى الأولى دلالة على موضع السّخط والغضب. (الجرجانى، ١٩٩١م: ٢٤٨٢٤٧؛ وأحمد بدوى، ١٩٦٢م: ٢٢٦)

فالنّابغة لم يحاول أن يتحرّک بعيدا عن الأنساق اللّغوية والنّحوية المألوفة؛ وإنّما تحرّک من طبيعة الموقف الإبداعىّ ذاته، والصّياغة عنده تأتى على نمط مألوف، ولكن مع ظهور إمكانات جمالية فى الأداء تستمدّ وجودها من قدرة الشّاعر ومن الموقف الشّعرىّ ذاته، ومن البعد الاستعمالىّ للألفاظ، الذى يكسبها كثافة فى الدّلالة.

لاتفوتنا الإشارة إلى أنّ هذا التّشبيه لايأخذ سمة منزاحة؛ لأنّ إنزياحية التّشبيه – حسب قول أحمد محمّد ويس – تحدث:

١. إذا كان التّشبيه مقلوبا: إنّما هو انزياح يرمى الشاعر من ورائه إلى تجديد ما بين يديه من صور يكون البلى قد داخلها فلم تعد تجذب المتلقّى. والحقّ من شأن التّشبيه المقلوب أن يحدث ـ بما يحدثه من الخروج عن العادة – شيئا من هذا الجذب.

٢. التّباعد بين الشّيئين أى الاعتماد على غير المألوف، وهو الذى يحدث فى النّفس العجب والأريحية وذلک أنّ موضع الاستحسان، ومكان الاستظراف والمثير للدّفين من الارتياح، والمتألّف للنّافر من المسرّة، والمؤلّف لأطراف البهجة أنّک ترى بها الشّيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين، كتشبيه الشّمس بالمرآة فى كفّ الأشلّ. (الجرجانى،

۱۹۹۱م: ۱۳۰)

ولكنّ تشبيه النّابغة لايستوعب من التّباعد قدرا يصحّ إعطاءه سمة انزياحية بل اللّطف في البيت مرتهن بقدرة الشاعر وذكائه في وضع الكلمات موضعها واعتماده على التّشبيه دون الاستعارة.

۳. وقد عرض قدامة بن جعفر لأمر الانزياح أو العدول في التّشبيه ضمن ما أسماه ''التّصرّف في التّشبيه'' حيث يقول: «ومن أبواب التّصرّف في التّشبيه أن يكون الشّعراء قد لزموا طريقة واحدة من تشبيه شيء بشيء فيأتي الشّاعر بغير الطريق التي أخذ فيه عامّة الشّعراء.» (ابن جعفر، ۱۳۰۲ش: ۳۹)

۴. الإتيان بما لم يفطن إليه أحد من قبل. (محمّد ويس، ۲۰۰۲م: ۱۴۳)

إذا أردنا نقاش أو مقاربة هذا الأخير مع بيت النّابغة رأينا أنّ الشّاعر لايهدف (بذكر اللّيل) غير إبراز الشّمولية (أو القدرة) وموضع السّخط. وهذان الأمران لم يجهلهما العرب من قبل.كما يقول امرؤالقيس:

وليل كموج البحر أرخى سدولَه   علـــىّ بـــــأنواع الهموم ليبتلى

يريد: ربّ ليل يحاكى أمواج البحر في توحّشه ونكارة أمره أرخى عليّ ستور ظلامه، مع أصناف همومه ليختبر أمري وينظر ما عندي من الصّبر لشدائد الدّهر. (الزّوزني، ۲۰۰۶م: ۲۳)

وكقول الشّنفرى:

ولــست بمحيار الظّلام، إذا انتحت   هُدى الهَوجَل العِسِّيف يهماءُ هَوجَلُ

يريد: لاأتحيّر في الظّلام إذا كانت الفلوات البعيدة المخيفة تُضلّ رشد الرّجل الأحمق. (المصدر نفسه: ۱۴۸)

في هذين البيتين وأمثالهما دلالة على أنّ المعنى الذي قد ساقه النّابغة كان معروفا لدى العرب وهو بذلك لم يفاجئهم ولكن ماأكسب بيته قيمة جمالية أسلوبية ليس إلّا قدرته والبعد الاستعمالي للألفاظ كاختيار لفظة (الليل) والموقف الشّعري ذاته. أمّا قدرته فمرتهن – كما ذكرنا– بعدم حذف الأداة وعدم حذف الصّفة.فهو لم يغفل عن هذه الخفيات الدّقيقة.

النّظر إلى الأسلوب بوصفه انزياحا عن النّمط يواجه نقائص أخرى عديدة تضيع محاسنها، منها صعوبة تعيين الانزياح الذى من دونه أو دون إدراكه سوف يعجز المحلّل عن مواجهة النّصّ أو معالجته أسلوبيا، ولاتمرّ هذه الصّعوبة دون إثارة صعوبة أخرى انبثقت جرّاءها وعلى غرارها، وهى تعسّر الاهتداء إلى المسلك المعيارىّ الذى يعدّ الأسلوب انزياحا عنه: أى صعوبة التّوفّر على الجهاز القاعدىّ أو تشخيص المعيار.

إنّ نشدان الدّقّة فى تحديد الانزياح يلاقى بعض الخيبة، ذلك أنّ هذا التحديد يخضع – غالبا – لمحدّدات تاريخية وثقافية، وربّما يخضع للخبرة والمعرفة اللّتين تتعلّقان بالقواعد، فالسّياقات التّاريخية والثّقافية ربّما تحدّد أنماطا من الانزياح فى حقبة معينة فقط بحيث لاتمثّل تلك الأنماط انزياحا فى حقبة أخرى وسياق ثقافى آخر.

ومن هنا نستنتج أنّ القيم الأسلوبية هى قيم متغيرة وغير ثابتة، وربّما يعثر القارئ على بنى أسلوبية فى نصّ شعرىّ عائد إلى العصر الجاهلىّ لم تكن تمثّل أىّ ملمح أسلوبىّ بالنّسبة إلى قارئ عاصر ذلك النّصّ والعكس بالعكس.ولكى نحدّد الانزياحات فى نصّ أدبىّ معين لابدّ لنا من أن نتوفّر على معرفة دقيقة وحسّاسة بإزاء القواعد العامّة التى يقاس الانزياح فى ضوئها ومن دون تلك المعرفة فإنّنا نغفل كثيرا من الانزياحات التى يتوفّر عليها النّصّ الأدبى. وفضلا عن استحالة التوفّر على هذا الجهاز القاعدىّ وتحديده تحديدا مباشرا ودقيقا، فإنّ ممّا يؤخذ على المظهر الأسلوبىّ هذا، أو وجهة النّظر هذه، إهمالها لمقولتى الكاتب والقارئ وعدم أخذها بعين الاعتبار لاحتمال وجود انزياحات غير ذات أثر أسلوبىّ (مثل الأخطاء النّحوية) والعكس، أى وجود أثر أسلوبى (بالنّسبة للقارئ) دون وجود انزياح، ذلك أنّ ثمّة نماذج من النّصوص الأدبية تجعلنا فى حيرة إذا ما شئنا كشف أسلوبها فهى تخلو من الانزياح، ولكنها لاتخلو من أسلوب ما، مثال ذلك أسلوب سهل ممتنع. (رشيد الددة، ٢٠٠٩م: ١٩٢؛ الخويسكى، ٢٠٠٩م: ٢١)

ومثله قصيدة "الطّلاسم" لإيليا أبى ماضى حيث يقول:

جئتُ، لاأعلم من أين، ولكنّى أتيتُ
ولقد أبصرتُ قدّامى طريقا فمشيتُ
وسأبقى ماشيا إن شئتُ هذا أم أبيتُ

كيف جئتُ؟ كيف أبصرتُ طريقى؟
لست أدرى
(أبوماضى، ۱۹۸۹م: ۱۹۱)

إنّ الفكرة فى هذه القصيدة هى المنطلق الذى تبدأ منه عملية المعرفة فى الفلسفة قديما وحديثا. هذا المنطلق هو من أين أتينا؟ ولماذا؟ وكيف؟ وكتبها الشّاعر على شكل الموشّحات الأندلسية فقسّمها إلى وحدات مستقلّة تنتهى كلّ واحدة بقفلة تتكرّر (لست أدرى). ولكنّه لم يُخرِج القفلة من العادية إلى اللّاعادية، مع هذا إذا تحرّكنا وراء هذه التكراريات نراها تأخذ شكل ظاهرة أسلوبية تُكسِبُ المضمون حيوية وتأثيرا جماليا. فيبدو أنّ ما أكسب القصيدة روحا جمالية وميزها بالحدث الأسلوبىّ – فضلا عن الانزياحات الموجودة – هو ما يسمّونه "خلق قواعد جديدة" أو regularity extra (=قاعده افزایی).وهذا المصطلح (regularity extra) – حسب قول محمّد غلامرضایی – واحد من اثنين ينشئان النّتوءات الأدبية (=برجسته سازی =foregrounding). يرى غلامرضایی أن "الأدبية" تتكون من foregrounding التى هى وليدة عاملين هما:۱. الانزياح ۲. خلق قواعد جديدة أو regularity extra. وهذه الأخيرة (قاعده افزایی) – كما يعرّفها غلامرضایی – ليست انحرافا عن اللّغة المعيار بل هى استخدام قواعد إضافية تزيد عن قواعد اللّغة المعيار حيث تصبح لغةُ الأثر – النّصّ– بواسطتها أدبية. ومن أنواع regularity extra المجانساتُ الصّوتيةُ والتّكراراتُ وأندادُها مما يصبغ الكلام لونا جماليا. (قاعده افزایی، انحراف از زبان هنجار نیست، بلکه به کار گرفتن قواعدی است اضافه بر قواعد زبان هنجار، آنچنانکه زبان اثر، ادبی شود.و هم صوتی ها و تکرارها و امثال آن که باعث زیبایی کلام است از نوع قاعده افزایی است.) (غلامرضایی، ۱۳۷۷ش: ۲۵-۲۸؛ وانظر إلى: علوى مقدّم، ۱۳۷۷ش: ۱۰۱)

فإذا جعلنا ادّعاء محمّد ويس فيما يتعلّق بإعجاز القرآن المجيد عرضة للنّقاش رأيناه غير منتبه إلى مهامّ لمح إليها أئمّة البلاغة الكبار، فكان عليه أن يدقّق أكثر وأكثر فى هذا المهمّ. اللّهم ما له يوافق ابن نبىّ فى أنّ القرآن انزياح على الانزياح وأنّه مرتهن بتلك الانزياحات؟ صحيح أنّ المعجز هو ما جاوز قدرة البشر وهو انزياح عن الممكن

البشريّ، ومن شأن وقوعه أن يثير الدّهشة والمفاجأة ولكن هذا لايعني أنّ الدّهشة والمفاجأة لاتحدثان إلّا عن طريق الانزياح أو الانزياحات عن المألوف بحيث لايعرف الإنسان طرائق ذلک الإعجاز، بل معناه أنّ الإنسان لايستطيع الإتيان بمثله، وبينهما فرق كبير يتّضح بأمثلة قرآنية سنأتی بها بعد قليل.وسيتبين بها لنا أنّ القرآن شأنه أكبر من أن يكون إعجازه مرهونا مقصورا علی الانزياحات.ولو كان مقصورا عليها لقد خلت آيات كثيرة من الإعجاز مع أنّها أتت أتمّ موافقة مع المعنی المسوق له الكلام.

ألا تری أنّ الله سبحانه قال: ﴿لَّئِنِ اجْتَمَعَتِ الإِنسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَن يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لاَيَأْتُونَ بِمِثْلِهِ﴾ وقال ﴿قُلْ فَأْتُوا بِعَشْرِ سُوَرٍ مِّثْلِهِ﴾ وقال ﴿فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّنْ مِثْلِهِ﴾ تسنّی لنا أن نساير عبد القاهر الجرجانی فی نظريته "النّظم" وطه حسين. فيقول طه حسين: «ليس من اليسير بل ليس من الممكن أن نصدّق أنّ القرآن كان جديدا كلّه علی العرب. ولو كان كذلک لما فهموه ولا وعوه، ولا آمن به بعضهم ولا ناهضه وجادل فيه بعضهم الآخر. إنّما كان القرآن جديدا فی أسلوبه، جديدا فيما يدعو إليه، جديدا فيما شرع للنّاس من دين وقانون. ولكنّه كان كتابا عربيا؛ لغته هی اللّغة العربية الأدبية التی كان يصطنعها النّاس فی عصره، أی فی العصر الجاهلی.» (حسين، ۱۹۳۳م: ۶۹)

ويقول عبدالقاهر الجرجانی: «فهل يجوز أن يكون تعالی قد أمر نبيه بأن يتحدّی العرب إلی أن يعارضوا القرآن بمثله من غير أن يكون قد عرفوا الوصف الذی إذا أتوا بكلام علی ذلک الوصف كانوا قد أتوا بمثله؟ ولابدّ من: لا؛ لأنّهم إن قالوا: يجوز، أبطلوا التّحدّی من حيث إنّ التّحدّی، كما لايخفی، مطالبته بأن يأتوا بكلام علی وصف، ولاتصحّ المطالبة بالإتيان به علی وصف من غير أن يكون ذلک الوصف معلوما للمطالَب...؛ لأنّه لايصحّ وصف الإنسان بأنّه قد عجز عن شیء، حتّی يريد ذلک الشّیء، ويقصد إليه ثمّ لايتأتّی له وليس يتصوّر أن يقصد إلی شیء لايعلمه، وأن تكون منه إرادة لأمر لم يعلمه فی جملة ولاتفصيل.» (الجرجانی، ۲۰۰۱م: ۲۴۹)

مدار الإعجاز هو النظم، وهذا النظم كما شرحه عبد القاهر الجرجانی هو «ليس شيئا غير توخّی معانی النّحو فيما بين الكلم، وأنّک ترتّب المعانی أوّلا فی نفسک... ولا جهة لاستعمال هذه الخصال (أی حسن الدّلالة وتمامها ثمّ تبرّجها فی صورة تستولی علی

هوى النَّفس) غير أن يؤتى المعنى من الجهة التى هى أصحُّ لتأديته، ويختار له اللفظ الذى هو أخصّ به، وأكشف عنه وأتمّ له وأحرى أن يكسبه نبلا ويظهر فيه مزية.» (المصدر نفسه: ۲۵۳؛ وانظر إلى: أحمد بدوى، ۱۹۶۲م: ۱۱۹)

لم يؤمن عبد القاهر بأنّ الإعجاز ناشئ من تخير مفرداته لأنّ هذه المفردات لم تكتسب شيئا جديدا لم يكن لها من قبل أن توضع فى آيات القرآن، ولم يتغير معناها عن المعنى الذى كانت تدلّ عليه قبل أن يستعملها القرآن الكريم. ولا بأنّ الإعجاز أن كانت كلماته غير ثقيلة على اللّسان فخفّة كلمات القرآن لم تكن وحدها مدار الإعجاز؛ ولم يؤمن بأنّ الإعجاز ناشئ من أن كان للقرآن موسيقى تكوّنت من مواقع حركاته وسكناته، لأنّ الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة فى شىء وإلا وجب أن تكون القصيدتان بليغتين إذا اتّفقتا فى الوزن.ولم يؤمن كذلک بأنّ الإعجاز ناشئ عن هذه الفواصل التى فى أواخر الآيات لأنّ العرب قديرون على مجىء بالقوافى فى الشّعر، وقد توهّم بعضهم ذلک فمضى يعارض القرآن بجمل تنتهى بمثل فواصله.ولم يؤمن بأنّ مصدر الإعجاز وحده كان فى الاستعارة والكناية وألوان المجاز التى تنثر هنا وهناک فى القرآن الكريم؛ لأنّ ذلک يؤدّى إلى أن يكون الإعجاز فى آيات معدودة.إذا بطل أن يكون شىء من ذلک سببا للإعجاز لم يبق سوى النّظم مصدرا لهذا الإعجاز. (أحمد بدوى، ۱۹۶۲م: ۸۶-۸۷)

هذا المعنى (أى: النظم) من أبرز معانى الأسلوب فى الدّراسات الحديثة. (الخويسكى، ۲۰۰۹م: ۲۳) والنّظم لايختزل إلى الانزياحات كما تصوّره محمّد ويس؛ ألا ترى أنّ المعنى فى القرآن قد جاء من الجهة التى هى أصحُّ لتأديته، واختير له اللفظ الذى هو أخصّ به، وأكشف عنه وأتمّ له وأحرى أن يكسبه نبلا؟ ألا ترى أنّ الإعجاز فى الآيات التّالية مرتهن بنظمها: ﴿وَإِنْ عَاقَبْتُمْ فَعَاقِبُواْ بِمِثْلِ مَا عُوقِبْتُم بِهِ وَلَئِن صَبَرْتُمْ لَهُوَ خَيْرٌ لِّلصَّابِرينَ وَاصْبِرْ وَمَا صَبْرُکَ إِلاَّ بِاللهِ وَلاَ تَحْزَنْ عَلَيْهِمْ وَلاَ تَکُ فِى ضَيْقٍ مِّمَّا يَمْكُرُونَ إِنَّ اللهَ مَعَ الَّذِينَ اتَّقَواْ وَّالَّذِينَ هُم مُّحْسِنُونَ﴾ (النّحل: ۱۲۸-۱۲۶)

و ﴿وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُواْ أَإِذَا كُنَّا تُرَاباً وَءَابَآؤُنَآ أَءِنَّا لَمُخْرَجُونَ لَقَدْ وُعِدْنَا هَاذَا نَحْنُ وَءَابَآؤُنَا مِن قَبْلُ إِنْ هَاذَآ إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأوَّلِينَ قُلْ سِيرُواْ فِى الأرْضِ فَانْظُرُواْ كَيْفَ كَانَ

عَاقِبَةُ الْمُجْرِمِينَ وَلاَتَحْزَنْ عَلَيْهِمْ وَلاَتَكُن فِى ضَيْقٍ مِّمَّا يَمْكُرُونَ﴾ (النّمل: ٧٠-٦٧)

فالمعنى قد جاء موافقا كلّ الموافقة مع شأن نزوله وكل كلمة قد وُضِعَت موضعها من النّظم الدالّ على إعجازه وربّما تُظهِر انزاحيةُ فعل (كان) هذا النّظمَ أكثر وضوحا فقال فى الأولى (ولاتک فى ضيق) وفى الثّانية (ولاتكن) وذلک أنّ السّياق مختلف فى السورتين، فالآيات الأولى نزلت حين مثل المشركون بالمسلمين يوم أحد، بقروا بطونهم وقطعوا مذاكيرهم فوقف رسول الله (ص) على حمزة وقد مثل به فرآه مبقور البطن فقال: أمّا والّذى أحلف به لئن أظفرنى الله بهم لأمثلنّ بسبعين مكانک، فنزلت فكفّر عن يمينه وكفّ عمّا أراده، وأوصاه بالصّبر ثمّ نهاه أن يكون فى ضيق من مكرهم فقال له: (ولاتک فى ضيق ممّا يمكرون) أى لايكن فى صدرک أىّ ضيق مهما قلّ. وهو تطمين من الله لرسوله وتطييب له مناسب لضخامة الأمر وبالغ الحزن، أو هو من باب تخفيف الأمر وتهوينه على المخاطب، فخفّف الفعل بالحذف إشارة إلى تخفيف الأمر وتهوينه على النّفس. أمّا الآيات الثّانية فهى فى سياق المحاجّة فى المعاد وهو ممّا لايحتاج إلى مثل هذا التّصبير. (السّامرّايى، ٢٠٠٧م: ٢١١)

النتيجة

طبقا لما عالجناه هذه المقالة باستخدام آليات مثالية استدلالية لايمكن اعتبار الأسلوب علم الانزياحات. ولهذا نرى عددا غير قليل من الدارسين يعدّون الانزياح واحدا من أنواع الأساليب العديدة، والواقع أنّ الأسلوبية قد تمثّلت فى العديد من الاتّجاهات، ومنها: الأسلوبية التّعبيرية، الأسلوبية الإحصائية، الأسلوبية الوظيفية، الأسلوبية التّأثيرية، الأسلوبية البنائية، الأسلوبية اللّغوية، الأسلوبية الأدبية، أسلوبية الانزياح.

من ثمّ الاعتقاد بانزياحية الأسلوب أو بأنّ الأسلوب هو الانزياح عن النّمط العادى وحده يلاقى مشاكل كثيرة لاتخفى عن العيون الفاحصة ونحن فى هذه المقالة أشرنا من بين تلک الكثرة إلى بعض ما رأيناه أكثر أهمية وأقرب من الوضوح فطبّقناه على بعض الأبيات والآى القرآنية.بعد هذا كلّه يمكننا اختصار تلک النقائص المشار إليها فى النّصّ على نحو ياتى:

۱. هناک نصوص تخلو من انزياح أو انزياحات عن المعايير ولکنّها ذات أثر أسلوبیّ. فقد تُعجِبُنا دراسة الأسلوب العادیّ أکثر ممّا يعجبنا النّمط المنزاح عن الأصل وذلک کما رأيناه تمثّل فی بيت النّابغة. هناک أيضا انزياحات غير ذات أثر أسلوبیّ مثل جميع الأخطاء النّحوية ومثلما شرحناه فی شأن الاستعارات والمجازات التی يحدث فيها عرض الانزياح من دون نفيه وذلک لعدم وجود علاقة بين عرضه ونفيه بعبارة أخری لعدم وجود علاقة بين المعنی المنقول عنه والمنقول إليه، ومثل هذه الانزياحات نعتبرها أخطاء تخلو من قيمة أسلوبية.

۲. إجمال الأسلوب فی الإنزياح عن النّسق المألوف يعيی دارس النّص وقارئه عن مواجهته أو معالجته أسلوبيا وذلک لأجل صعوبة تحديد کلّ من الانزياح ومعياره.

۳. ظاهرة ''خلق قواعد جديدة'' کطريقة تعطی الأثرَ قيمةً جماليةً تنقض نظرية انزياحية الأسلوب، وذلک مثّلناه بقصيدة الطّلاسم لإيليا أبی ماضی.

۴. إعجاز القرآن مرتهن بالنظم الذی عرّفه عبد القاهر الجرجانی ولا بانزياحاته وحدها.ولو کان مقصورا عليها لقد خلت آيات کثيرة من الإعجاز. وهذا النّظم من أبرز معانی الأسلوب فی الدّراسات الحديثة.ومما ينطبع من کلام طه حسين أنّه أيضا يری أنّ إعجاز القرآن من حيث تراکيبه متناثر فی نظمه وهو يعبّر عن هذا النّظم بلفظة ''الأسلوب''.هذا الاعتبار دلالة أخری علی أنّ الانزياح واحد من أنواع الأساليب العديدة.

المصادر والمراجع

القرآن الکريم.

ابن جعفر، قدامة. ۱۳۰۲ق. *نقد الشّعر*. الطّبعة الأولی. قسطنطينية: الجوائب.

ابن ذريل، عدنان. ۱۹۸۹م. *النّقد والأسلوبية بين النظرية والتّطبيق*. دمشق: اتّحاد کتاب العرب.

أبو ماضی، إيليا. ۱۹۸۹م. *ديوان إيليا أبی ماضی*. بيروت: دار العودة.

أحمد بدوی، أحمد. ۱۹۶۲م. *عبد القاهر الجرجانی وجهوده فی البلاغة العربية*. القاهرة: مکتبة مصر.

الجرجانی، عبد القاهر. ۱۹۹۱م. *أسرار البلاغة: قرأه وعلّق عليه محمود محمّد شاکر*. الطّبعة الأولی. جدة: دار المدنی.

الجرجاني، عبد القاهر. ٢٠٠١م. *دلائل الإعجاز: علّق عليه السّيد محمّد رشيد رضا*. الطّبعة الثالثة. بيروت: دار المعرفة.

حسين، طه. ١٩٣٣م. *فى الأدب الجاهلى*. الطّبعة الثّالثة. القاهرة: فاروق.

الخويسكى، زين كامل. ٢٠٠٩م. *فى الأسلوبيات*. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

رشيد الددة، عبّاس. ٢٠٠٩م. *الانزياح فى الخطاب النّقدى والبلاغى عند العرب*. الطّبعة الأولى. بغداد: دار الشّؤون الثّقافية العامّة.

الزّوزنى، حسين بن أحمد. ٢٠٠٦م. *شرح المعلّقات السّبع للزّوزنى ومعها لامية العرب للشّنفرى: تدقيق ودراسة محمّد فوزى حمزة*. الطّبعة الأولى. القاهرة: مكتبة الآداب.

السّامرّايى، فاضل صالح. ٢٠٠٠م. *الجملة العربية والمعنى*. الطّبعة الأولى. بيروت: دار ابن حزم.

السّامرّايى، فاضل صالح. ٢٠٠٧م. *معانى النّحو*. الطّبعة الأولى. المجلّد الأول. بيروت: دار إحياء التّراث العربى.

سليمان، فتح الله أحمد. ٢٠٠٨م. *الأسلوبية: مدخل نظرىّ ودراسة تطبيقية*. الطّبعة الأولى. القاهرة: دار الآفاق العربية.

سانديرس، فيلى. ٢٠٠٣م. *نحو نظرية أسلوبية لسانية*. ترجمة خالد محمود جمعة. الطّبعة الأولى. دمشق: دار الفكر.

شفيعى كدكنى، محمّد رضا. ١٣٨٩ش. *موسيقى شعر*. الطّبعة الثّانية عشرة. طهران: نشر آگه.

شميسا، سيروس. ١٣٧٥ش. *سبک شناسى*. الطبعة الرّابعة. طهران: فردوسى.

صفوىّ، كورش. ١٣٩٠ش. *از زبان شناسى به ادبيات*. الطّبعة الثّالثة. المجلّد الأوّل. طهران: سوره مهر.

عبد المطلب، محمّد. ١٩٩٤م. *البلاغة والأسلوبية. الطّبعة الأولى*. بيروت: الشركة المصرية العالميّة للنشر– لونجمان.

علوى مقدّم، مهيار. ١٣٧٧ش. *نظريه هاى نقد ادبى معاصر(صورتگرايى وساختارگرايى)*. الطبعة الأولى. طهران: سمت.

غلامرضايى، محمّد. ١٣٧٧ش. *سبک شناسى شعر پارسى از رودكى تا شاملو*. الطبعة الأولى. طهران: نشر جامى.

محمّد ويس، أحمد. ٢٠٠٢م. *الانزياح فى التّراث النّقدى والبلاغى*. دمشق: اتّحاد الكتاب العرب.

محمّد ويس، أحمد. ٢٠٠٥م. *الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية*. الطّبعة الأولى. بيروت: مجد.

المسدّى، عبد السّلام. ١٩٧٦م. *الأسلوبية والأسلوب*. الطّبعة الثّالثة. طرابلس: الدّار العربية للكتاب.

ميرصادقى(ذو القدر)، ميمنت. ١٣٨٥ش. *واژه نامه هنر شاعرى*. الطّبعة الثّالثة. طهران: كتاب مهناز.

الأثر الفنى للقصّة القرآنيّة فى بناء قصّة يوسف وزليخا الفارسيّة (كتاب مثنوى معنوى نموذجا)

مظهر مقدمى فر*

حميرا حميدى**

الملخص

يعتمد القرآنُ الكريم على القصّة ويعتبرها من الوسائل الهادفة إلى إصلاح الإنسان وتربية فكره، ويعالج من خلالها قضايا الإنسان فى أحواله المختلفة على مرّ العصور والأزمان. فالقرآن ليس مجرد تاريخ للأنبياء ولا تاريخ الملوك وأبطال القصص؛ فمن الأنبياء مَن أغفل القرآن ذكر أسمائهم، ﴿وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا رُسُلًا مِنْ قَبْلِكَ مِنْهُمْ مَنْ قَصَصْنَا عليك وَمِنْهُمْ مَنْ لَمْ نَقْصُصْ عليك﴾ (غافر:٧٨) فالغاية من التركيز على شخصيّة الأنبياء فى القرآن ليست إلا تنوير الأذهان وإرشاد الأنام باتّباع درب الأخيار. فقصص القران كان لها تأثير بالغ على نتاجات الشعوب الإسلامية ولاسيّما الشعب الإيرانى المسلم فأخذ الشعراء بنصيب وافر منها. فجاءت هذه الدراسة لتتناول عناصرالقصّة الفارسيّة التى تأثّرت بالقصّة القرآنيّة، ومظاهر هذا التأثّر، مستعرضة تجلّيات القصة القرآنية فى كتاب مثنوى معنوى من خلال معالجة قصة يوسف وزليخا ودراستها دراسة فنّية باعتبار عنصر الشخصية، والزمان والمكان.

الكلمات الدليلية: القصة القرآنية، مولانا جلال الدين، مثنوى معنوى، يوسف وزليخا، عناصرالقصة.

---

*. دكتوراه فى اللغة العربية وآدابها من الجامعة الإسلامية، لبنان.

**. طالبة الماجستير بجامعة آزاد الإسلامية فرع طهران الشمالية، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.عبدالحميد أحمدى

Mazhar_2007_m@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/٢٤هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٣/٤هـ. ش

المقدمة

ترجع أهمية هذا الموضوع الذی تمّ اختياره إلی مكانة القصّة القرآنيّة فی الثقافة الإسلاميّة، وإلی قوّة تأثيرها فی القصّة الفارسيّة، وإبراز دورها ومكانتها فی تنوير الأفكار فی المجتمع الايرانی، مع بيان ما يتّصل بذلک من مواعظ وعبر. فالإسلام عندما حلّ بإيران انبثقت لدی الايرانيّين طاقات علميّة وفكريّة هائلة، ووجدوا أنفسهم منجذبين إلی هذا الدين القويم، فأقبلوا عليه بشوق، وراح الشعراء ينشئون القصص وسيلة لبيان طريقتهم، وشرح ما تدفّق من إدراكهم. «فالشعر القصصی فی آداب الشعوب الإسلاميّة قد ازدهر علی يد الفرس وتنوّعت فنونه. ولقدكان المثنوی (قالب من قوالب الشعر) هو الشكل الأدبی الذی صاغ فيه الفرس ملاحمهم ورواياتهم ومطوّلاتهم الأدبيّة والتعليمية.» (كفافی، ١٩٧١م: ٢٨٠)

وفی هذه الدراسةبحسب مقتضياتها سنحاول الالتزام بمنهج استقرائی تحليلی مقارن، وبمقولاته التی تفصح عن مستويات النص القرآنی وانعكاسه علی القصّة الفارسيّة فی أجلی صورة وأكثرها وفاءً للنص القرآنی، لأنّ السرد مصطلح عام يتناول القصّة أو الأحداث أو استنباط الأسس التی يقوم عليها القصّ، وما يتعلق بذلک من نظم تحكم إنتاجه وتلقّيه ونقده. والسرد أحد تفريعات البنيويّة الشكلانيّة كما تبلورت فی الدراسات النقديّة الحديثة. فالأصل فی التعبير عن الحقائق هو (السرد)، ذلک أنّ الإخبار عن الشیء يتمّ عادةً من خلال عرضه علی نحو خبری. (البستانی، ١٣٨٢ش: ١٢٤) فهو بوصفه مسباراً، يكشف عن القيمة الفنيّة للقصّة القرآنيّة ومدی تجلّياتها فی القصّة الفارسيّة، من خلال فحص مكوّنات البنية السرديّة للقصّة، ومثالها الوظائفی، وأنماط الشخصيّات فيها، وبنية الزمان، وبنية المكان، وصيغ السرد. فمن الشعراء العظام الذين تأثّروا بالقرآن فی معانيه وما قصّ من قصص وبدی ذلک واضحا وجليّا فی نتاجاتهم الأدبية مولانا جلالُ الدين الرومی.

جلال الدين محمد بلخی(المولوی)

ولد مولانا جلال الدين محمد بن حسين بهاء الدين البلخی، فی مدينة بلخ سنة

٦٠٤ق. لقّبه بعض مریدیه من الصوفیّة «خداوندگار»، و»مولانا»، و»المولوی». (بدوی، ١٩٨١م: ٤٠٩) وأمّا سبب شهرته بالرومی فراجع لطول إقامته فی مدینة قونیة بترکیا، حیث قضی أکثر عمره فیها، وتوفی هناک سنة ٦٧٢ق/١٢٧٣م عن عمر بلغ نحو سبعین عاماً. (تلمیذ، ١٣٧٨ش: ١١؛ وفروزانفر، ١٣٥٤ش: ٥) یُعدّ المولوی من أعظم شعراء الإسلام ومن أقطاب الشعر الصوفی فی العالم، عاش وازدهر فکره فی ظلّ وارف من حضارتنا الإسلامیة. (کفافی، ١٩٧١م: ٤٨٥) وکانت مصادر ثقافة الشاعر متعدّدة إلی أبعد الحدود، ویرجع تعدّد هذه المصادر إلی تعدّد المناسبات التی کان الشاعر یلجأ فیها إلی إیضاح أفکاره بالقصص والتمثیل. أول هذه المصادر دون أدنی شکّ هو القرآن؛ ومن أشهر القصص فی المثنوی قصّة "الأمة والملک"، وهی شبکة متداخلة من الرموز الصوفیّة التی یحیل بعضها إلی بعض، وتؤصّل للرؤیة الصوفیّة من واقع الإنسان وآلامه وقلبه.

قصص مثنوی معنوی

کتاب مثنوی معنوی للمولوی من الآثار القیّمة ، یحتوی هذا الکتاب ستّة أقسام عُرفت باسم الدفتر، إلی جانب ٢٦ ألف بیت من الشعر منظومة علی بحر الرمل، وقد عرض الشاعر مطالبه عن طریق القصص والتمثیل، فهو فی کتابه هذا والذی یشبه الکتب المقدسة إلی حدّ کبیر أفاد من القصّة للتأثیر فی الناس، وقد حشد لذلک کلّ طاقته الروحیّة وإمکاناته، فلا یکاد یعرض معنی من المعانی إلا ویوضحه بقصّة یستعیر أدواتها من حیاة الناس الیومیّة. فکتاب ״مثنوی معنوی״ یحتوی (٢٥٦٤٩) بیتا من الشعر، وهو کتاب ذو مکانة عالیة عند الناس، سعی فیه الشاعر إلی بلوغ الکمال الإنسانی متوخّیاً النصح والإرشاد والإصلاح الإجتماعی؛ فیصفه هو بنفسه قائلا: «هذا کِتابُ الْمَثنَوی ، وَهُوَ أُصولُ أُصولِ الْدّین، فی کَشْفِ أَسْرارِ الْوصولِ وَالْیَقین، وَهُوَ فِقْهُ اللهِ الاکْبَر، وشَرْعُ اللهِ الازْهَر، وبُرهانُ اللهِ الأظْهَر، مَثَلُ نُورِهِ کَمِشْکاةٍ فِیها مِصْباحٌ، یُشْرِقُ إِشْراقاً أَنْوَرَ مِنَ الإِصْباحِ...» (مولوی، ١٣٨٤ش: ٣) وهنا یظهر تأثّر المؤلّف بالقرآن، واستیعابه للمضامین الثقافیّة والأسلوبیّة التی تضمّنها کتاب الله.

أشعار "مثنوی معنوی" تعدّ من أرقى الأشعار؛ وقد تعارف أهل إيران على تسمية "مثنوی معنوی" بالقرآن البهلوی، ويقصدون بذلک القرآن الفارسی. (براون، ۲۰۰۱م: ۶۹۵) وقد اشتمل المثنوی علی نحو ۴۷۵ قصّة، نجح الدارسون فی ردّ كثير منها إلی أصول سابقة ذات مصادر متعدّدة. أوّل هذه المصادر بدون شکّ هو القرآن وقصص الأنبياء؛ فقصّة يوسف (ع) قد وردت فی مواضع متعدّدة من المثنوی، وكذلک قصّة سليمان وغيرهما من الرسل والأنبياء. (كفافی، ۱۹۷۱م: ۴۹۸) وبعض هذه القصص يتعلّق بطرف من سيَر كبار الصحابة أو الصوفيّة والزهاد والملوک والحكماء، وكذلک الفلاسفة أو الأطباء.

والفنّ القصصی عند المولوی ليس غاية فی حدّ ذاته، وإنّما كان يستخدم القصص وسيلة لإيضاح آرائه. وكان هذا الأمر سبباً فی أنّ الشاعر استخدم المادّة القصصية الشائعة من جهة، ولم يسرد القصة بوصفها وحدة متماسكة من جهة أخری، بل كثيراً ما كان يصل إلی نقطة منها، ثم يستأنف حديثاً آخر من هذه النقطة معلّقاً عليها، مستخلصاً الحكمة التی تنطوی عليها، ثم يعود بعد ذلک الاستطراد إلی متابعة القصّة. والظاهر أنّه كان يتّخذ القصّة وسيلة لتشويق المستمع لمتابعة آرائه؛ وفی بعض الأحيان كان يعبّر عن ضيقه، لأنّ المستمع ينشغل قلبه بحوادث القصّة عن متابعة مغزاه. (المصدرنفسه: ۱۰)

الجانب الفنی فی القصة

إنّ العمل القصصی كأیّ نوع أدبی يقوم علی أساس المرسلة التی تكون موجّهة من مرسِل إلی مرسَل اليه،أو بين متكلّم أو قاریء بشكلٍ عام؛ وما يميّزه من غيره هو تلک التقنيّات والمؤشّرات التی تحكم عالم القصص. «فالقصص مثله مثل أیّ ظاهرة لغويّة يقوم علی علاقة توصيل بين متكلّم ومستمع، بين راوٍ ومتلقٍّ.» (قاسم، ۱۹۸۵م: ۱۳۰) ولمّا كان الراوی فی عالم القصص، هو غير الراوی فی القصص القرآنی، من الضروری أن ننطلق فی الحكم علی العمل الأدبی من خلال النص وما يحمله من سمات ومزايا، ويكون النص أو العمل الفنی هو المرجع الأساس الذی بُنی عليه الحكم وتحدّدت علی أساسه العلاقة بين القصص القرآنی والقصّة الفارسيّة.والأدب الفارسی قد عرف منذ القدم

ألواناً عديدة من فن القصص باعتباره جزءا من آداب الشرق. (علوب، ١٩٩٣م: ٨) والقصة القرآنية تجلّت بوضوح عند الشعراء الإيرانيين ولاسيّما قصة «يوسف وزليخا" التي قام بتوظيفها العديد من الشعراء، ومنهم مولانا جلال الدين.

الشخصيّات القرآنية عند مولانا في سرده لقصّة يوسف وزليخا

تتغاير الشخصيّة في القصّة القرآنية مع غيرها وتتميّز عنها بمعتقداتها ومزاياها ومستواها الثقافي الحضاري؛ وهذا ما أكّده مرتاض في قوله: «تتعدّد الشخصيّة الروائية بتعدّد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيّات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشريّة التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود.» (مرتاض، ١٩٩٨م: ٨٣) يضاف إلى ذلک اختلاف زمن الشخصيّة الذي يفرض عليها إلى حدّما الالتزام بعادات وتقاليد وقيم متنوّعة تسايرها أو تحاربها؛ فهناک من الشخصيّات القرآنية ما تتصف ببعدها عن المصالح الذاتيّة والفردية وبخاصّة شخصيّات الأنبياء التي كانت تحرص على نشر الدعوة إلى الايمان بالله الواحد، وتلتزم المبادىء التي تدعو اليها، وتسهر على مصالح الناس من خلال الدعوة وتكره الفساد، وتحاربه. ومنها ما تتميّز بأنانيّتها وحرصها على مصالحها الشخصيّة كنمرود، وإخوة يوسف، وزوج العزيز...

إنّ شخصيّات القرآن إنسانيّة عاشت الواقع وانطلقت منه بأحداثها ومواقفها، وكذلک الشخصيات عند المولوي، فهي بشريّة تمثّل الحياة في نواحيها المختلفة. فقد أفادت قصصه من شخصيّات القرآن في جوانب متعدّدة، وتميّزت عنها في جوانب أخرى، والأسباب في ذلک كثيرة: منها ما هو متعلّق بالأهواء والمذاهب والأيديولوجيّات، ومنها ما هو متعلق بالثقافات، ومنها ما له علاقة بالزمان والمكان. وفي قصّة (يوسف وزليخا) للمولوي لا بدّ من الوقوف على دراسة الشخصيّات ودراسة نظام العوامل والرغبات، لاكتشاف بعض مميّزاتها، ومراقبة حجم تأثّرها بالقرآن الكريم في نواحي مختلفة.

ففي قصة يوسف يتجلى العامل الموضوع في الدعوة إلى الله وقيادة الشعب إلى برّ الأمان؛ إلاّ أنّ هناک عامل مناوىء يحول دون تحقيق العامل الموضوع ألا وهو السجن، ولكن هذا العامل المناوىء شكّل الانطلاقة للعوامل المساعدة المتمثّلة في علمه بالرؤيا،

الأمر الذى دفع بالملک إلى النظر فى مسألة مکوثه فى السجن، ورأى فيه مساعداً له على الابتعاد بقومه من الفقر.

إنّ دعوة يوسف المحدودة فى السجن کانت المدخل إلى عالم الدعوة الواسع وإلى السلطان؛ فالنبى يوسف(ع) هو الذى يرغب ويسعى إلى تحقيق رغبته متّبعاً فى ذلک الطرق المستقيمة للوصول إلى الهدف. وأما العامل الموضوع فيتمثّل فى رغبة النبى فى نشر الدعوة وإنجاح مهمّته. وهذا جدول يوضح دوائر هذه العلاقات والعوامل:

الموضوع	العامل المرسل	العامل المرسل اليه	العامل المساعد	العامل المناوىء	النتيجة
الدعوة إلى الله	- نشر الدعوة - تصحيح العقيدة - نبذ الشرک	- قوم يوسف - تحقيق الذات	- الوحى - الإيمان - علم الرؤيا - التصميم وعدم التنازل رغم العقبات - الشاهد	- علاقة إخوته به - أبعاده من أبيه - امرأة العزيز - العزيز - السجن - تغاضى العزيز عن الحقيقة	- يوسف عزيز مصر - يوسف مخلّص مصر من المجاعة - يوسف محط أنظار القوم - يوسف جامع العائلة ومبدد الكرب عن أبيه

- شخصيّة يوسف: تمثّل شخصيّة يوسف الشخصيّة الرئيسة فى قصّة (يوسف وزليخا) لمولانا، وتتميّز عن غيرها بصفات کثيرة، وهنا نلحظ أنّ المولوى أراد الترکيز على الهويّتين الأخلاقيّة والنفسيّة، انطلاقاً من علاقة ذلک بالمجتمع وبأحداث القصّة.لأن ّهذه القصّة هى قضيّة إنسانيّة واجتماعيّة فى آن واحد، وقد اقتبسها من القرآن فى قصّته التى أطلق عليها «أجمل القصص»، لأنّها تحمل کلّ العناصر الفنيّة للقصّة بترتيب خاص، وأشار فيها إلى فتنة الجمال وإلى کيفيّة التعامل مع هذه الفتنة بوصفها نعمة لا نقمة، تبعد الإنسان أحيانا من أخلاقيّاته ومن إيمانه إذا لم يحسن التحکم بها؛ يقول مولانا:

یوسـفم در حبس تو ای شـه نشـان | هیـن ز دسـتان زنانـم وا رهـان
از سـوی عرشـی که بودم مربط او | شـهوت مـادر فکنـدم کـه «اهبطوا»
پـس فتـادم زان کمـال مُسْـتَتِم | از فـن زالـی بـه زنـدان رحم
روح را از عـرش آرد در حطیـم | لا جـرم کیـد زنـان باشـد عظیـم
نالـه از اخـوان کنـم یـا از زنـان | کـه فکندنـدم چـو آدم از جنـان

(مولوی، ۱۳۸۴ش: ۱۰۸۱)

– یا أیها الملیک، أنا یوسف فی سجنک، وهیا خلّصنی من أیادی النسوة! – إن شهوة الأم قد ألَقت بی من ناحیة العرش الذی کنت عاکفاً علیه قائلة: اهبطوا. – فسقطت من ذلک الکمال التام، بحیلة امرأة عجوز فی سجن الرحم.– إنها تأتی بالروح من العرش إلی الارض، لاجرم فی ذلک فالنساء کیدهنّ عظیم.إشارة إلی ﴿إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ﴾ (یوسف: ۲۸)– فیا تری أأشکو من الإخوان أو من النسوة؟! الذین ألقوا بی کآدم من الجنان. إشارة إلی ضغط امرأة العزیز علی یوسف، ﴿وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلْ مَآ آمُرُهُ لَيُسْجَنَنَّ﴾ (یوسف: ۳۲)

فیوسف، علیه السلام، عندما رأی من النساء غمزات تُوحی إلیه بأن یُعرّض نفسه لتلک الورطة التی ستؤدی به إلی السجن؛ طلب من الملک تخلیصه من أیدی النسوة، خصوصاً من ید امرأة العزیز ومن مجموع النسوة اللاتی جمعتهنَّ امرأة العزیز، وهُنَّ اللاتی طلبْنَ منه غَمْزاً أن یُخرج نفسه من هذا الموقف. ولعلّ أکثر من واحدة منهنّ قد نظرت الیه فی محاولة لاستمالته، وللعیون والانفعالات وقَسَمات الوجه تعبیر أبلغ من الکلام، وقد تکون إشارات عُیونهنّ قد دَلَّتْ یوسف علی المراد الذی یطلبنه؛ والسجن هنا أفضل لدیه من أن یوافق امرأة العزیز علی ارتکاب الفحشاء، أو یوافق النسوة علی دعوتهن له أن یُحرِّر نفسه من السجن بالاستجابة لها، ثم یخرج إلیهنّ من القصر من بعد ذلک. ولکنّ یوسف دعا ربّه، فقال: ﴿إِلاَّ تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُن مِّنَ الْجَاهِلِينَ﴾ (یوسف: ۳۳) إنّ یوسف یعرف أنّه من البشر؛ وإنْ لم یصرف الله عنه کیدهُنَّ، لاستجاب لغوایتهن ولأصبح من الجاهلین الذین لایلتفتون إلی عواقب الأمور. ومع أنّ السجن أمر کریه؛ إلاّ أنّه قد فضَّله علی معصیة خالقه، لأنه لجأ إلی المُربِّی الأول، لتأتی

الاستجابة منه سبحانه. ولمعرفة تجلّيات شخصيّة يوسف عند مولانا نقوم باستعراضها من نواحي مختلفة.

أولا: الهوية الأخلاقيّة: إنّ يوسف قد ظهر في قمّة الأخلاق النبيلة، وهذا ما أكّدته أفعاله وردات فعله؛ ولاسيما في معاملته لإخوته الذين رموا به في الجبّ حيث تداركته يد العناية الإلهية فأخرجته من قعر البئر إلى منصّة الحكم:

چـون در افكندند يوسـف را به چاه   بانـگ آمـد سـمع او را از الـه

كه تـو روزى شـه شـوى اى پهلوان   تـا بمالـى ايـن جفـا بـر رويشـان

(مولوى، ج٣، ١٣٨٤ش: ٤٥٩)

– عندما ألقوا بيوسف في البئر، هتف به هاتف من الله تعالى.– يا أيّها البطل! إنّك في يوم من الأيام سوف تصير ملكاً،حتى تخجلهم بمعاملتك الحسنة ممّا ارتكبوه بحقك من قسوة وجفاء.

يعني أنّ يوسف كان في عناية الله، في الجب وفي قصر العزيز وهو مملوك، فكان رجلاً أميناً حافظا لعرض سيّده، لم يستغلّ جمال ظاهره وإعجاب زوجة الملك به، ليسير وراء شهواته ويخون سيده، بل ترفّع عن غرائزه وشهواته وكبح جماح نفسه ورفض الإستجابة؛ فظلّ شخصيّة محافظة على كرامتها، وإن كان الثمن حريّته؛ فهو قبل أن يُلقى به في السجن هُدّد وعرف أنّ السجن سيكون مصيره إن لم يستجب لهذه الرغبات التي يستجيب لها الكثيرون من عالم البشر ويجدونها فرصة ثمينة، ومع ذلك رفض التنازل عن أخلاقيّاته، فهو قد فضّل السجن على الوقوع في هذه الخطيئة.

ناله از اخوان كنم يا از زنان   كه فكندندم چو آدم از جنان

ثانياً: الهويّة الثقافيّة: حظى يوسف بالكثير من العلم والثقافة، ولا غرابة في ذلك لأنّ الله قد اجتباه وعلّمه تأويل الاحاديث. (الخالدي، ج١، ١٩٩٨م: ٩٠) فتغلّب بعلمه وثقافته على مصاعب السجن من خلال تأويله أحلام رفيقيه ثم تأويله حلم العزيز، فتحوّل من إنسان مملوك معاقب على تهمة لم يرتكبها إلى إنسان متحرر من تلك القيود القاهرة، ليستلم زمام الحكم وينقذ البلاد عبر خطّة اقتصاديّة وضعها لتخليص مجتمعه من الفقر والمجاعة. وهكذا تحوّلت شخصيّة يوسف ليحكم بالعدل ويوزّع ثروات البلاد على

مستحقّيها دون تمييز، حتّى إخوته لم يحجب عنهم المساعدة. يقول المولوى:

همچو يوسف كاوبديد اول به خواب كـــــه سجودش كرد ماه وآفتاب

(مولوى، ج۴، ۱۳۸۴ش: ۷۲۹)

يوسف مه رو چو ديد آن آفتاب شـد چنان بيدار در تعبير خواب

(المصدر نفسه، ج۲: ۲۲۵)

- فمثله كمثل يوسف(ع) الذى رأى فى المنام أول ما رأى أن الشمس والقمر قد سجدا له. - فيوسف(ع) الذى كالبدر جمالا عندما رأى الشمس فى منامه، صار يقظا هكذا فى تعبير الأحلام.

ثالثاً: الهويّة النفسيّة: تميّزت شخصيّة يوسف بنفسيّة راقية مترفّعة عن الدنايا وعن المصالح الشخصيّة والمآرب الخاصّة، وكانت متعالية على الأحقاد؛ فيوسف صفح عن إخوته الذين أرادوا الخلاص منه وسعوا لذلک، وصفح عن زوج الملک التى رمته فى السجن سنين وسنين ظلماً وعدواناً بسبب رغباتها الجنسية، وترفّع عن أحقاده عندما غدا فى مركز الحكم، لم ينتقم لنفسه من إخوته، وكذلک لم ينتقم لنفسه من زوج العزيز، فقد وُضع فى السجن بسببها ولكنه صبر على سجنه، ورفض الخروج قبل إعلان الحقيقة أمام الملأ، وهنا تظهر قوّة شخصيّته وجديّتها فى الحياة، وصبره على إغراءات امرأة العزيز له ليثبت أنّ السيد لا يمكنه التحكّم بمملوكه بكلّ ما يملک وبخاصّة فى رغباته، وهذه طبيعة النفس البشريّة.

رابعاً: الهويّة الجسديّة: نلحظ التركيز على الهويّة الجسديّة ليوسف، والذى ظهر من خلال تصرّفات النساء معه، فكان كما يقال عنه أجمل أهل زمانه، إلاّ أنّه كان أرفع من غرائز الجسد وشهواته؛ فترفّع عن الإنغماس فى تلک المعصية. إنّ شخصية يوسف التى أغرمت بها زليخا أعظم مما تتصوّر النسوة، يقول المولوى:

از زنان مصر يوسف شد سَمَر كه ز مشغولى بشد ز ايشان خبر
پاره پاره كرده ساعدهاى خويش روح واله كه نه پس بيند نه پيش
اى بسا مردِ شجاع اندر حراب كه ببرّد دست يا پايش خيراب

(مولوى، ۱۳۸۴ش: ۴۲۶)

– لقد صار يوسف موضع السمر بين نسوة مصر، بحيث فقدن السيطرة على أنفسهنّ من انشغالهن به.– لقد قطعن أيديهن ومزقنها إرباً، روح الواله لاترى قدّامها او وراءها.
– ما أكثر الرجال الصناديد فی الحرب، الذين يجرح الطعان منهم اليد والقدم.

التركيز على الناحية الجسديّة الشكليّة عند يوسف كان لغايات، فهو يحمل دلالات تؤكّد وجود نوعين من البشر: نوع شهوانی يتعلّق بالشكل والظاهر، ونوع روحانی مؤمن يترفع عن مغريات الجسد ويترفع عن الانجرار وراء غرائزه وشهواته. وهكذا تظهر لنا شخصيّة يوسف المحوريّة التی تدور حولها أحداث القصة كلّها؛ فقد كان دوره تحرير الإنسان من نوازعه الذاتيّة الضيّقة والوقوف فی وجه الجسد ودوافعه ومواجهة الدعوة لإشباع الشهوات خارج النطاق الأخلاقی والاجتماعی.

– يعقوب: ظهرت شخصيّة يعقوب نبی الله والإنسان الحكيم فی بداية قصّة يوسف وفی نهايتها. وقد بدا ذلک الرجل الذی يمتلک بعد النظر ويستطيع أن يستشعر ما سيحدث ببصيرته، وذلک من خلال تحليله للأمور ومن خلال معرفته بالعلاقة التی تجمع يوسف بإخوته. وقد ظهر من خلال علاقته بيوسف مثال الأب الذی يخاف على ولده ويحرص على حمايته من أی سوء. عندما أبلغه يوسف بالرؤيا استطاع أن يفسّرها ويأخذ الحيطة والحذر بقوله: ﴿قَالَ يَا بُنَيَّ لاَ تَقْصُصْ رُؤْيَاکَ على إِخْوَتِکَ فَيَكِيدُواْ لَکَ كَيْداً﴾ (يوسف: ۵) إنّ يعقوب يؤكّد بكلامه دور الشيطان فی الوسوسة لإخوته للكيد بأخيهم، فأسباب الكيد بحسب رأيه منسوبة إلی الشيطان عدو الإنسان، وهو بحديثه عن كيد إخوته وإتْباعِه ذلک بدور الشيطان، كان درءاً للفهم الخاطئ عند يوسف، ومحاولة من يعقوب، العالم بأسرار نفوس أبنائه، لدفع ما قد يتحرّک فی نفس يوسف من حقد على إخوته. عندما ذكرسيدنا يوسف رؤياه أمام أبيه لمح الأب من وجه ابنه رائحة الحق، وهذه البصيرة كانت خاصةً بيعقوب؛ فهو من عشقه إياه يلقی بنفسه فی بيت الأحزان، فی حين أنّ إخوته بحقدهم عليه يحفرون له بئراً:

آن چه يعقوب از رخ يوسف ديد   خاص او بُد آن به إخوان کَی رسيد؟
اين ز عشقش خويش در چَه می كُند   و آن به كين از بهر او چَه می كَند
سفره او پيش اين، از نان تهی است   پيش يعقوب است پر،كاو مشتهی است

جوع يوسف بود مر يعقوب را / بوى نانش مى رسيد از دور جا
آن كه بستد پيرهن را ، مى شتافت / بوى پيراهن يوسف مى نيافت
وان كه صد فرسنگ، زان سو بود او / چون كه بُد يعقوب مى بوييد بو
(مولوى، ۱۳۸۴ش: ۴۹۱)

– إنّ ما رآه يعقوب مِنْ وجه يوسف كان خاصاً به، فمتى أدركه إخوته! – فهو من عشقه إياه يلقى بنفسه في بيت الأحزان، في حين أنّ إخوته من حقدهم عليه يحفرون له بئراً.– كانت سفرته أمام إخوته خالية من الخبز لكّنها كانت أمام يعقوب مليئة بكل ما هو مشتهى. –كان يعقوب يحسّ نحو يوسف «بما يشبه» الجوع، فكانت رائحة خبزه تصل إليه من مكان قصى. – ذلك الذى كان يحمل القميص مسرعاً،لم يكن يجد رائحة يوسف. والذى كان على بعد مئة فرسخ منه كان يشمّ الرائحة، لأنه كان يعقوب.

تشير هذه الأبيات إلى حزن سيدنا يعقوب الشديد لفراق ابنه يوسف وإعراضه عن أولاده؛ فما جاؤا به هو خبر أحزنه، فخَلا بنفسه؛ لأنّه ببشريّته تحسَّر على يوسف، فقد كانت قاعدة المصائب هى افتقاده ليوسفَ؛ وعندما يفوه الإنسان بعبارات تدل على الحزن مثل: «واحُزْناه» فهذا يعنى أنّ النفس متألّمة، فلذلك جاء التحذير من إخوته وكيدهم متلازما مع ذكر عداوة الشيطان للإنسان فى سياق واحد. وهذا ما يؤكد عقلانيّة يعقوب واعتماده مبدأ التربية الصحيحة القائمة على إبعاد الحقد من بين الإخوة. ولكنّ السبب فى التحذير ظهر بعد ذلك على لسان إخوته: ﴿اذْ قَالُواْ لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إلى أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ﴾ (يوسف: ٨)

وأشار مولوى بالاعتماد على هذه الآية (أَلقوه على وجه أبى) الى الارتباط الأبوىّ بيوسف من خلال الترميز بإرسال القميص إليه ليعود له بسببه البصر.﴿وَلَمَّا فَصَلَتِ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّى لأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلاَ أَن تُفَنِّدُونِ﴾ (يوسف: ٩٦)

– امرأة العزيز: ظهرت شخصيّة امرأة العزيز فى هذه القصّة عندما اشترى عزيز مصر يوسف وبقى فى قصره، ومنذ ذلك الوقت أحبّت امرأة العزيز يوسف حبّاً شديداً وتجاوزت ذلك إلى حدّ العشق فرغبت به ورادوته عن نفسه، وعندما غلّقت زليخا الأبواب من كل ناحية،توكّل يوسف على الله وتحرّك، فانفتح بإذن الله القفل والباب

وخجلت امرأة العزيز من ردّة فعل يوسف؛ وإن يرِد الله أمرا فلا رادّ له؛ يقول مولانا:

گــر زليخــا بســت درهــا هــر طرف　　　يافت يوسـف هم ز جُنبِـش مُنْصَرَف

چــون تــوكل كــرد يوسـف برجهيد　　　بــاز شــد قفــل در و ره شــد پديــد

گر چــه رخنه نسـيت عالــم را پديد　　　خيــره يوســف وار مى‌بايــد دويــد

تــا گشــايد قفــل و ره پيــدا شــود　　　ســوى بيجايــى شــما را جــا شــود

(المصدر نفســه: ٨٠٥)

- إذا كانت زليخا قد غلّقت الأبواب من كل ناحية، فإن يوسف(ع) وجد في الحركة منصرفاً. - عندما توكّل يوسف على الله وتحرّك، انفتح القفل والباب،واتضح الطريق.- إن لم تكن فرجة واحدة ظاهرة وموجودة،فينبغي السعي،كما فعل يوسف. - حتّى يُفتح القفل ويبدو الطريق، و يصبح لک منفذ إلى اللامكان.

كانت زليخا قبل يوسف محطّ ثقة زوجها الذي طلب منها أن تكرم مثواه، ولم يظهر قبل هذه الحادثة أيّ شکّ من زوجها بها، ولم يظهر أيّ نفور بينها وبين العزيز، إلّا أن وجود يوسف في القصر دفعها إلى هذا التحوّل، فظهرت عليها علامات الخيانة وعلامات المكر والخداع على زوجها واتّهام الآخرين (يوسف) زوراً وبهتاناً، وهذا ما أظهر أنانيّتها. هنا تنكشف صفات امرأة العزيز، فقد بدت امرأة عاشقة تملّكتها عواطفها ونزواتها، فتنازلت عن مكانتها وحطّمت الفارق بين مقامها وبين يوسف، وبدت امرأة ذات عزيمة على ارتكاب الفاحشة والخيانة الزوجيّة. وأمّا من الناحية الفكريّة فإنّ ما فعلته أمام زوجها يوحي بذكائها وسرعة بديهتها، بتصرّفها أمام زوجها بشكل طبيعي، لإبعاد الشکّ من نفسها، فرمت الكرة في مرمى يوسف طالبة له من الملک عقاباً من اثنين، بسبب إساءته حسبما زعمت، فإمّا السجن وإما العذاب الأليم. فشخصيّة امرأة العزيز تحوّلت إلى إمرأة شرهة عاطفيّاً، تريد تحقيق نزواتها حتى ولو كان عن طريق الخيانة الزوجيّة.

- إخوة يوسف: ظهر إخوة يوسف في القصّة في موقفين، الموقف الأول عندما فكروا في طريقة للتخلّص من يوسف، ليخلوا لهم وجه أبيهم؛ فتبيّن ليوسف أنّهم حاقدون عليه، وظهر له اتّحادهم على الباطل والظلم مقابل المصلحة الشخصيّة لكلّ منهم، فجاء الحديث عنهم بدعوتهم إلى القتل لتحقيق مصلحتهم الشخصية؛ اقتلوا يوسف، يخلُ لكم

وجه أبیکم، وتکونوا من بعده قوماً صالحین.

الموقف الثانی عندما أصاب القحط الإخوة العشرة، فجاؤوا إلی یوسف بعد طول مسیر وهم لایعرفونه، وشرحوا له حالهم وما أصابهم من قحط وجدب، وطلبوا منه العون. یتحدث مولانا عن مواصفات إخوة یوسف بقوله:

یوسفان از مکر إخوان در چَه اند / کز حسد یوسف به گرگان می‌دهند
از حسد بر یوسفِ مصری چه رفت / این حسد اندر کمین گرگی زفت
لاجرم زین گرگ یعقوب حلیم / داشت بر یوسف همیشه خوف و بیم
گرگ ظاهر گیرْدِ یوسف خود نگشت / این حسد در فعل از گرگان گذشت
زخم کرد این گرگ و زعذر لبق / آمده که إنا ذَهَبنا نستبق

(المصدر نفسه: ٢٤٥)

- رموا یوسف فی الجب حسداً، وهم الذین سلّموه حسداً إلی الذئب. - فماذا جری لیوسف المصری من الحسد؟ هذا الحسد ذئبٌ ضخم مترصد. - فلا جرم أن کان یعقوب الحلیم دائم الخوف علی یوسف من هذا الذئب. - ذئب الظاهر لم یقترب فی الأصل من یوسف، وهذا الحسد فی فعله جاوز فعل الذئاب. - لقد طعنه هذا الذئب الباطن، ومن العذر اللبق جاؤوا قائلین: إنّا ذهبنا نستبق.

أشار مولوی فی هذه الأبیات إلی قول إخوة یوسف: یا أبانا، إننا مضینا نتسابق فی الرمی والجری، وترکنا یوسف عند متاعنا لیحرسه، فأکله الذئب ونحن بعیدون منه، مشغولون بالتسابق دونه، وما أنت بمصدّق لنا فیما نقوله لک، ولوکان ما نقوله الحقّ والصدق.کما جاء فی القرآن: ﴿قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ﴾ (یوسف: ١٧) لجأ هؤلاء الإخوة إلی الحیلة للاستفراد بیوسف، لأن أباهم لایأمنهم علیه، ولذلک علیهم الاحتیال بطریقة لِأَخْذِهِ وعلیهم التفکیر بعد ذلک فی التخلّص منه، مع علمهم بما سیترکه تغییب یوسف عن أبیه من حزن وکمد، لأنّهم یعرفون مسبقاً تعلّق یعقوب بابنه یوسف، وهذا یؤکّد طمعهم وأنانیتهم وتفکیرهم السیّء وحبّهم لأنفسهم وادعائهم الکاذب بعلاقتهم بأبیهم یعقوب وعدم حبّهم له، وإلا لما أقدموا علی ما یحزنه ویؤذیه فی إبعاد یوسف عنه

بدعوى أنّ الذئب أكله وهم في غفلة عنه.كما أنّ أخوة يوسف أدّوا دورين أساسيّين سواء أكان بالنسبة إلى يوسف أم إلى يعقوب، فبأنانيّتهم أفقدوا والدهم بصره بسبب حزنه الشديد على يوسف الذي غيّبوه عنه، ومن خلالهم عاد إليه بصره عندما رجعوا بقميص يوسف واشتمّ رائحته وكانت المعجزة الإلهيّة. تحوّلت شخصيّة هؤلاء بين أول القصّة وآخرها من الماسک بزمام الأمور والمستحکم بشخصية البطل والمتصرّف بأموره، إلى المستجدي؛ أمّا يوسف الضعيف أمامهم المستضعف في نظرهم، فقد بات مصدر رزقهم وعيشهم، وهذا ما فعلوه عندما حلّ عام المجاعة والقحط حيث توجّهوا إليه طالبين المساعدة منه. وهکذا نرى الأمور قد انقلبت، فيوسف المستضعف الذي لا حيلة له أمام کيد إخوته، يتحوّل إلى صاحب القرار ومصدر الإغاثة والعون، وإخوته يتحوّلون بالعکس من أصحاب القوة والقدرة على التحکم إلى مجموعة ضعيفة، تستجدي طالبة العون، لکنّ المفارقة أنّ يوسف عندما کان قادراً على التشفّي لم يفعل ذلک، بل ساعدهم ولم يرجعهم خائبين مع معرفته بما فعلوه به وبوالده من همّ وحزن؛ وهکذا من خلال هذه الدراسة تمثّلت لنا جوانب کثيرة من شخصيّة إخوة يوسف کان للأحداث دور في تکوينها.

- عزيز مصر: جاء في قصّة يوسف وزليخا عند المولوي أنّشخصية العزيز تظهر مع بداية الأحداث، وذلک عندما اشترى يوسف بدراهم معدودة، وکان رجلاً عاقراً. وقال لزوجه أکرمي يوسف لعلّه ينفعنا. وفي هذا المشهد تظهر بعض صفات العزيز الذي لم يشفق على يوسف ولم يطلب من زوجه إکرامه، إلّا لسبب واحد فيه مصلحته الشخصيّة التي تتمثّل في نقطتين: أولاهما تقديم المنفعة، وثانيتهما اتّخاذه ولداً. عندما رأى عزيز مصر الرؤيا التي أکلت فيها سبع بقرات سمان البقرات السبع العجاف، يرسل إلى يوسف لتعبير رؤياه، وقد يکون هذا عطف جزء من قصّة على آخر إکمالاً لوصف خلاص يوسف من السجن، لأنّه تعبير صادق: ﴿وَقَالَ الْمَلِکُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْکُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنبُلاَتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِن كُنتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ﴾ (يوسف: ۴۳) تجلّت هذه الآية في أشعار المولوي بقوله:

آن عزيـــز مصـــر مـــى ديدى بـــه خواب　　　چـــون‌كه چشـــم غيب را شـــد فتح باب

هفــت گاو فربــه بــس پــروری　　خوردشــان آن هفــت گاو لاغــری
در درون شــيران بُدنــد آن لاغــران　　ور نــه گاوان را نبودنــدی خــوران
(المصدر نفسه، ج٥: ٧٩٧)

- ذلک الذی کان عزيز مصر يراه فی النوم، عندما انفتح الباب أمام عين غيبه. - رأی سبع بقرات سمان حسنة السمنة، أکلتها تلک البقرات السبع العجاف. - لقد کانت تلک السنين العجاف أسداً فی الباطن، وإلا لما کان لها أن تأکل الأبقار.

ظهرت عقلانيّة الملک ومنطقيته وحسن تفکيره وأخذه بالمنطق، عندما سمع يوسف واقتنع بتأويله، وعندما سمع منه خبر القحط، کأنّه الخبر الصادق؛ وأفاد من منطقه وعقلانيّته لمصلحته ولمصلحة حکومته، حکم بالإفراج عنه؛ وعندما اکتشف ذکاءه وقدرته الفکريّة الاقتصاديّة، ورأی فيه الشخص المناسب ليساعده فی حکم البلاد وقيادتها إلی برّ الأمان، وإنقاذ أهلها من المجاعة، أسند إليه مقاليد السلطة.

إنّ هذا الرجل يعلم رغبة امرأته بيوسف، ويسکت عن الحق، مع معرفته به، ويتغاضی عن خيانة زوجه أو محاولة خيانتها له مع تأکّده من ذلک. والسبب هو أن لا تنتشر الفضيحة خارج القصر، واکتفی من ذلک بالإقرار بالحقيقة أمام زوجه وأمام يوسف. وهذا الکلام دليل علی اقتناعه أن زوجه هی التی راودت فتاها عن نفسه، ومع ذلک فإن ردّة فعله لم تتجاوز الطلب من يوسف الإعراضَ عن ذلک وعدم الکلام بهذه الفضيحة، والطلب إلی زوجه أن تستغفر ربّها لأنّها المذنبة. ﴿يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَـذَا وَاسْتَغْفِرِی لِذَنبِکِ إِنَّکِ کُنتِ مِنَ الْخَاطِئِينَ﴾ (يوسف: ٢٩) من الناحية النفسيّة بدا العزيز فی هذا المشهد رجلاً صبوراً علی الخيانة، فلم يدفعه خبر الخيانة إلی الغضب، وبدا إنساناً عقلانيّاً لجهة مصلحته الشخصيّة فقط، فکتم غضبه وتوجّه اليهما: للجانی بأن يستغفر ربّه، وللمظلوم السکوت عمّا حصل وعدم البوح به خوفاً من الفضيحة. أما من الناحية الفکريّة الثقافيّة فإنّه يظهر إنساناً عقلانيّاً يأخذ بحکم المنطق، وتحليل الشاهد المنطقی: ﴿وَإِنْ کَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ فَکَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ الصَّادِقِينَ﴾ (يوسف: ٢٧) خير دليل علی أخذه بالمنطق وحکم العقل بعيداً من العواطف، وقبوله بهذا الحکم وإقراره بأنّ زوجه هی المذنبة، ولکنّ حکمه لم يکن علی أساس ما اقتنع به.

الزمان وتجلّياته فی قصّة «يوسف و زليخا»

الزمن مفهوم مجرّد وهمی السيرورة، لا يُدرک بوجه صريح فی نفسه (لايسمع ولايرى ولايشمّ ولايلمس)، ولكنّه يُدرک بما يحيط بنا من أشياء وأحياء. (مرتاض، ۱۹۹۸م: ۲۰۶) والزمن بمساره الطبيعی يكون على نحو متتابع: ماض - حاضر - مستقبل، ولكنّ مقتضيات السرد تفرض وجود الاستباق والاسترجاع؛ والتعامل مع الزمن يفترض وجود تقنيّة التلخيص والمشهد والثغرة وغيرها؛ لذلک يتداخل الزمن ويتغيّر بالتقدّم والتأخر عبر المسار السردی، كأن يحلّ الحاضر مكان الماضی أو يترک الماضی موقعه للمستقبل...كلّ هذا التبدّل يعتمده الراوی لغايات فنيّة تتعلّق بعنصر التشويق والجماليّة. وبالعودة إلى دراسة التقنيّات السرديّة نبدأ فی هذه الدراسة باستعراض علاقات الترتيب ثم علاقات الديمومة فی قصّة "يوسف وزليخا" للمولوی.

- علاقات الترتيب

إنّ مقتضيات السرد كثيراً ما تتطلّب أن يقع التبادل فيما بين المواقع الزمنيّة، فإنّ الحاضر قد يرد فی مكان الماضی، والمستقبل قد يجیء قبل الحاضر وإذا الماضی قد يحلّ مكان المستقبل. (المصدرنفسه: ۲۲۰) فترتيب الأحداث فی العمل الفنی عمليّة تخضع لمهارة الراوی فی ترتيبها وتنسيقها وضبطها؛ فالراوی قد يلجأ إلى الانطلاق من وسط المتن الحكائی، وهو ما يسمّى بالنسق الزمنی المتقطّع، حيث يبدأ السرد من نقطة ما يختارها المؤلف من وسط الأحداث المحكية. (بكر، ۱۹۹۸م: ۵۴) وانطلاقاً من ذلک تظهر بعض التقنيّات السرديّة كالاسترجاع والاستباق.

۱. الاسترجاع: وهو مخالفة عمليّة السرد التی تسير فی خط زمنی متناسق، حيث يعود الراوی إلى حدث سابق، ويكون إمّا خارجياً يفيد استعادة ما حدث بعد بدء الزمن الروائی، أو مزجياً يستعيد ما مضى قبل بدء الزمن الروائی وبعده. (زراقط، ج۲، ۱۹۹۹م: ۷۰۶) وفی قصّة "يوسف وزليخا" تبدأ الأحداث من البداية باسترجاع يعود به بطل القصّة يوسف، ويشكّل فی الوقت نفسه استباقاً عند والده يعقوب، وهذا الاسترجاع كان برواية يوسف للحلم الذی رآه فی المنام: ﴿اذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبتِ إِنِّی رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِی سَاجِدِينَ﴾ (يوسف: ۴) وهذا الاسترجاع شكّل

نقطة الانطلاق فی قصّة يوسف.

مـن نمیکـردم گزافـه آن دعـا	هم چو يوسـف ديده بـودم خوابها
ديـد يوسـف آفتـاب و اختـران	پيـش اوسـجده كنان چو چـاكران

(مولـوی، ۱۳۸۴ش: ۴۵۹)

-لم أكن أنا أوجّه هذا الدعاء جزافاً، إنّنی مثل يوسف كنت قد رأيت الاحلام. – لقد رأی يوسف الشمس والكواكب ساجدة أمامه كأنّها الأتباع.

من هنا بدأت الأحداث تتتابع، إذ كشف هذا الحدث السابق وما تبعه من أحداث عن علاقة يوسف بأبيه من جهة، وعن علاقة يوسف بإخوته من جهة أخری، وكشف أيضاً عمّا هو عليه يعقوب من ميزات تميّزه من غيره من الناس العاديّين؛ فقد قرأ فی هذا الحلم أموراً مستقبليّة كثيرة. هكذا تشكّل الاستباق من الاسترجاع نفسه، فحدّد من خلال هذا الحلم علاقة يوسف بإخوته وطريقة تعاطيهم معه، وأظهر خوفه علی ابنه مع ما يترتّب من هذا الحلم علی يوسف، فقال: ﴿يَا بُنَیَّ لاَ تَقْصُصْ رُؤْيَاکَ علی إِخْوَتِکَ فَيَكِيدُواْ لَکَ كَيْداً﴾ (يوسف: ۵) يترافق الاسترجاع فی كلام يعقوب دائماً مع الاستباق، حيث يؤكّد ليوسف (لاتقل رؤياک).ثم يظهر الاسترجاع فی حديث يوسف مع الفتيين فی السجن عندما بدأ بتفسير الأحلام، فالاسترجاع هنا خدم دعوة يوسف، وحدّد من خلاله موقعه وعقيدته القائمة علی ما جاء به آباؤه بقوله: ﴿مَاكَانَ لَنَا أَن نُّشْرِکَ بِاللّهِ مِن شَیْءٍ﴾ (يوسف: ۳۸) ومن الاسترجاع فی هذه الآية تظهر دلالات انطلاق يوسف بالدعوة، لتحديد مفهوم عقيدته، ثم يأتی الاسترجاع الداخلی عندما طلب الملک من يوسف أن يخرج من السجن ورفض الخروج إلا بعد إعلان براءته. وأكّدت امراة العزيز الأمر بأن عادت إلی الحدث السابق الذی راودت من خلاله يوسف عن نفسه. وهكذا فإنّ لهذه الآية، وللاسترجاع فيها دوراً كبيراً فی تحديد مسار قصّة يوسف؛ فخروجه من السجن ارتبط بهذا الاسترجاع الذی قامت به امرأة العزيز التی لو لم تعد إلی الماضی وتعترف بما اقترفت يداها فيه لما خرج يوسف من سجنه.

۲. الاستباق: إن الاستباق فی الفن القصصی يعنی استشراف الأحداث اللاحقة لبدء زمن الرواية، وهو علی نوعين: خارجی يفيد استشراف ما يحتمل وقوعه فی الزمن

القريب أو البعيد، وداخلی يفيد تصور ما يمكن أن يحدث من قبيل الخشية أو التمنی. (زراقط، ج۲، ۱۹۹۹م: ۷۰۶) ومن الاستباقات الرئيسة فی قصّة يوسف وزليخا بدايتها بتأويل يعقوب لحلم يوسف الذی رواه له فی مطلع القصّة. وهذا الاستباق دفع بيعقوب إلی تحذير ابنه يوسف ألا يقصّ رؤياه علی إخوته کی لايکيدوا له، لأنّه علی علم مسبق بما يفکّر به الآخرون، وهو علی يقين من أنّهم يکنّون له کراهية وحسداً. عندما يقول المولوی: لم أکن أنا أوجّه هذا الدعاء جزافاً، إنّنی مثل يوسف کنت قد رأيت الأحلام. لقد رأی يوسف الشمس والکواکب ساجدة أمامه کأنّها الأتباع. فکان الاستباق الأول الذی حدّد من خلاله يوسف وموقعه وحدّد مستقبله ومصيره بعد أن کاد له إخوته؛ فيعقوب قد أکّد کيدهم له، وأکّد النتيجة مسبقاً مطمئناً يوسف بعد أن حذّره من إخوته. تتحدّد فی هذه الأبيات مجموعة استباقات تسهم فی توضيح الصورة المستقبليّة ليوسف، ويتّخذ کل فعل فيها دوراً کبيراً، فيقرّر مصير يوسف بعد کيد إخوته له ومحاولتهم التخلص منه، بقوله وکذلک ينجيک ربّک، وهذا ما حصل عندما التقطه بعض السيارة. وبعد انتشار الخبر بين نسوة المدينة حول علاقة زليخا بيوسف إذ استبقت الأحداث فکان استباقها داخليّاً، لأنّها تصوّرت ما يمکن أن يحدث لدی رؤية النسوة ليوسف وردّة فعلهن، وهذا ما کانت تتمنّی حصوله کی توقف ألسنتهنّ عن الکلام. أرادت زليخا بهذا التصوّر أن تخفّف من لوم النسوة لها وأن تُظهر لهنّ أن ما فعلته لاتلام عليه، لأنّ کلّ واحدة منهنّ ترغب فی التقرّب منه لدی رؤيته، وإلّا لما وصل بهنّ الأمر إلی حدّ الدهشة التی أدّت إلی أن تجرح کل واحدة منهنّ يدها لدی رؤيته فی أثناء خروجه عليهنّ.ظهر الاستباق الثالث من خلال تفسير يوسف أحلام الفتيين فی السجن، وصولاً إلی تفسير حلم الملک. وهکذا فقد استبق يوسف الأحداث وحدّد مصير کلّ من الفتيين؛ وفی هذا الاستباق اعتراف من يوسف بأنّ هذا من تعليم الله إيّاه لأنّه مؤمن به موحّد له. ونجد استباقاً آخر فی تفسير حلم الملک، حيث تحدّد فيه وضع البلد الاقتصادی وما سيحلّ به نتيجة القحط لسنوات کثيرة. فأکّد أنّ البلاد مقدمة علی سنين من الخصب ويعقبها سبع سنين قاحلة،ثمّ يأتيهم عام الغيث والخصب والرفاهية. (ابن کثير، ج۴، ۱۹۹۹م: ۳۹۲) بعد ذلک أرشدهم يوسف إلی ما يعتمدونه فی خصبهم وفی جدبهم إبعاداً للمجاعة والفقر.

- علاقات الديمومة:

إن علاقات الديمومة في عالم السرد تُدرس من خلال التلخيص والمشهد والقفرة، وهذه التقنيّات كافية لتحديد مدى التناسب بين سرعة النص وديمومة الحدث.

١. التلخيص: هو هذا الإيقاع المتسارع للسرد، وتلخيص لأحداث كثيرة في سطور قليلة، فبه يتمّ قياس أو ضبط مدى سرعة السرد، حيث يمرّ الراوي مروراً سريعا في سرده لأحداث كثيرة دامت في الواقع فترات زمنيّة طويلة، لكنّها لُخّصت في النص ومرّ الراوي عليها مرورا سريعا من خلال تقديم عام للمشاهد والربط بينها. ونجد التلخيص في قصّة يوسف وزليخا في غير مشهد، حيث اختُصرت الاحداث ليوسف ﴿وَلِنُعَلِّمَهُ مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ وَاللَّهُ غَالِبٌ على أَمْرِهِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ آتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا﴾ (يوسف: ٢١ - ٢٣) ففي هذه العبارات تُختصر سنوات مكث فيها يوسف في بيت العزيز، وفيها قدم تلخيص بعض الأحداث التي تتعلّق بالشخصيّة الرئيسة، وقدّم بعض الصفات التي اتّسمت بها في هذه المرحلة من الزمن، وقُدّمت شخصيّة جديدة هي امرأة العزيز التي اعجبت خلال هذه السنوات بشخصيّة يوسف وأُغرمت به، إلى أن وصلت إلى درجة راودته فيها عن نفسه.كذلک ظهرت تقنيّة التلخيص في أثناء الحديث عن مكوث يوسف في السجن لبضع سنين، فاختصر الشاعر الراوي المشهد الحواري بين يوسف والرجل:

ياد مـن کن پيـش تخت آن عـزيز	تـا مـرا او وا خـرد از حبـس نيز
کـى دهـد زندانيـى در اقتنـاص	مـرد زندانـى ديگـر را خـلاص
پس جـزای آنکه ديـد او را معين	ماند يوسـف حبـس در بضع سـنين
ياد يوسـف ديـو از عقلش سـترد	وز دلـش ديو آن سـخن از يـاد برد

(مولوی، ١٣٨٤ش: ١١٠٧)

- أذكرني أمام عرش ذلک العزيز،حتّى يخلّصني أيضاً من هذا السجن. - متى يخلّص سجين في الأسر سجيناً آخر! - لبث يوسف في السجن بضع سنين. - لقد محا الشيطان ذكر يوسف من خاطره، محا الشيطان من قلبه هذه الوصية.

بعد خروج الرجل من السجن وإنهماكه بمسؤوليّاته نسي ذكر يوسف وقصّته، فمكث

في السجن بضع سنين. (شلبي، ۱۹۷۴م: ۸۸)

هفـت گاو لاغـر پـر از گـزنـد هفـت گاو فربهـش را ميخورنـد

هفت خوشـه زشت خشـک ناپسند سـنبلات تـازه اش را مـي چرنـد

قحـط از مصـرت برآمـد ای عزيـز هيـن مبـاش ای شـاه اين را مسـتجيز

(مولوی، ۱۳۸۴ش: ۱۰۸۰)

– هناک سبع بقرات عجاف شديدة الأذى، تأكل البقرات السمان السبع. – السنبلات السبع المكروهات اليابسات ترعى السنبلات النضرات. – قد ظهر القحط في مصر أيّها العزيز، فهيّا ولا تُجز هذا أيها المليک.

لم يُذكر أيّ حدث في هذه السنوات، ولم يلتفت أحد إلى يوسف إلاّ بعدما رأى الملک في المنام رؤيا البقرات السبع السمان تأكلهنّ سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخرى يابسات... وبعدما عجز العلماء عن تأويل هذا الحلم، تدخّل الفتى الذي نجا من السجن وتذكّر بعد مدّة، وكان تذكّره بعد بضع سنين. (شلبي، ۱۹۷۴م: ۸۹)

۲. المشهد: المشهد هوتركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها. (القاضي، ۲۰۱۰م: ۳۹۴) وتكون مساحة النص فيه أكبر من سرعة الحدث. وقد ظهر المشهد في هذه القصّة بتركيز الأحداث وتفصيلها. ورد المشهد الأول في بداية القصّة عندما بدأ إخوة يوسف بالتآمر عليه، والتفكير بطريقة للتخلّص منه، وحوارهم مع أبيهم ومحاولتهم إقناعه بأن يترک يوسف معهم. وفي هذا المشهد تبدّت شخصيّات إخوة يوسف وحسدهم الذي أدّى ببعضهم إلى التفكير بالقتل وببعضهم الآخر إلى الابتعاد من ذلک، إلى أن استقرّ الرأى على رميه بالجب ليلتقطه أحد السيّارة، ويبعد من وجه أبيهم. فإخوة يوسف قرّروا إبعاد يوسف ونفيه، لما يشكّله من خطر على علاقتهم بأبيهم. وهكذا فإن رصد التفاصيل يؤدّي إلى الإحساس ببطء ملحوظ في حركة الزمن داخل المشهد، بما يتناسب مع أهميّة الحدث. (بكر، ۱۹۹۸م: ۱۰۱) وهذا ما أكّدته هذه المشاهد بإظهار أهميّة الحدث، سواء في ما يتعلّق بمشهد رمي يوسف في الجبّ أم في ما يتعلّق بموقف يوسف من امرأة العزيز العاشقة، وفي كلا المشهدين عرض لصراع بين فئتين في المجتمع، فئة تمثّل الخير والإيمان وهي ضحيّة الحسد، وفئة تمثّل الشرّ والغرائز والماديّات، وفي كلا

الحالين كانت الفئة الأولى فی كل مرّة هی الضحيّة. فی المشهد الأول كانت الفئة الأولى (يوسف ويعقوب) ضحيّة الغدر والأنانيّة، وفی المشهد الثانی تظهر شخصيّات إخوة يوسف وحسدهم ونفسيّاتهم. وقد أشار المولوی إلى مشهد القصة بقوله:

از پـدر چـون خواسـتند آن دادَران — تـا بردنش سـوی صحرا یـک زمان
جملـه گفتنـدش مینـدش از ضـرر — یـک دو روزش مهلتـی ده ای پـدر
تـو چـرا مـا را نمـی داری امیـن — یوسـف خـود بسـپری بـا حافظین
تـا بهـم در مرجهـا بـازی کنیـم — مـا در ایـن دعـوت امین ومحسـنیم
گفـت ایـن دانـم کـه نقلـش از بـرم — مـی فـزود در دلـم درد وسـقم
ایـن دلـم هرگـز نمـی گویـد دروغ — کـه ز نـور عـرش دارد دل فـروغ
آن دلیـل قاطعـی بُـد بـر فسـاد — وز قضـا آن را نکـرد او اعتـداد

(مولوی، ١٣٨۴ش: ١٠٧٩)

– عندما طلب إخوته الكبار من أبيهم أن يأخذوه إلى الصحراء برهة من الزمان. – قالو له جميعاً: لاتفكّر فی الضرر، وأمهلنا يا أبانا يوماً أو يومين. – لماذا لاتثق بنا وتُلحق يوسف مع الحافظين. – حتّى نلعب معاً فی المروج ونحن فی هذه الدعوة أمناء محسنون. – قال: إنّ ما أعمله أنّ نقله من جواری يزيد فی قلبی الألم و السقم. – قلبی هذا لايكذّبنی أبداً، فإنّ فيه ضياء من نور العرش. – كان هذا هو الدليل القاطع على فساد «الإخوة» وشاء القضاء ألا يعتد به.

فالدائرة الكبرى فی هذه القصّة هی أرض الصحراء والمروج.

٣. القفزة: إذا كانت القفزة تعنی تحرّک السرد بسرعة، وإذا كانت تعنی إهمال مرحلة من زمن الحكاية وإسقاط كل ما تنطوی عليه من أحداث، فإنّها تتمثّل فی قصّة يوسف خير تمثيل، عندما أُسقطت مدّة من زمن السرد القصصی فی هذه القصّة، ولم يذكر من هذه الفترة الطويلة إلا حلـم الملـک حيث عبّر عنه الشاعر كما جاء فی القرآن بقوله:

هفـت گاو لاغـر پـر از گـزنـد — هفـت گاو فربهـش را میخورنـد
هفت خوشـه زشت خشـک ناپسند — سـنبلات تـازه اش را مـی چرنـد

قحــط از مصــرت برآمــد ای عزیــز هیــن مبــاش ای شــاه ایــن را مســتجیز

(مولــوی، ۱۳۸۴م: ۱۰۸۰)

- هناک سبع بقرات عجاف شدیده الأذی تأکل البقرات السمان السبع. - السنبلات السبع المکروهات الیابسات ترعی السنبلات النضرات. - قد ظهر القحط فی مصر أیّها العزیز، فهیّا ولا تجز هذا أیها الملیک.

من هذه الأبیات یتّضح إسقاط فترة مکوث یوسف فی السجن، وعدم ذکر أی حدث فیها سوی حدث الحلم الذی بدا أنه کان فی آخرها. هنا تُختصر سنوات مدیدة بدأت عندما خرج الفتی الذی نجا من السجن إلی حین تأویل یوسف حلم الملک، وأمر الملک بإخراجه من السجن. بما أنّ هذه الحقبة الزمنیّة لم یکن فیها أیّ حدث أساسی یتعلّق بیوسف ودعوته، فقد عُدّت أحداثاً عابرة لا تأثیر لها فی مجری الأحداث، فالحدث قد تأزّم منذ اللحظة التی خرج فیها الفتی من السجن وأنسته مشاغله یوسف ووصیّته، والحلّ لا یکون إلاّ بتبرئة یوسف وإخراجه من السجن، هذه البراءة ظاهرة ولکنّها تحتاج إلی من یغیّر رأی الملک، وإلی دافع یکون أکبر من خوفه علی السمعة وحرصه علی ما طلبته زوجه، فکان الحلم الذی أقلقه وکان وجود یوسف وتأویله للحلم هو المطمئن له، وکانت فترة السجن التی مکثها کافیة لیوسف مع علمه بحقیقة براءته، فبدأت الأحداث تمیل إلی الحلّ. هذه السنوات السبع التی أسقطت من زمن الأحداث وزمن السرد القصصی کان فیها أکثر من هدف، منها تحقیق العقاب بناء علی رغبة زوج الملک لإبعاد التهمة عن نفسها، ومنها أنّ هذا المکوث کان درساً لیوسف النبی، فهو ذو مقام خاصّ عند الله، وبالتالی یجب أن یطلب خلاصه من ربّه لا من الملک الذی ظلمه وهو علی یقین من ظلمه، ومن الطبیعی أن یسعی رجل مظلوم إلی رفع الظلم عن نفسه، ولکنّ هذا یکون مباحاً بل مطلوباً فی من هم دون مقام یوسف، أمّا هو فله مقام آخر عند الله. (شلبی، ۱۹۷۴م: ۸۹) ولذلک کان الردّ أن الشیطان أنسی الفتی الذی نجا ذکر یوسف عند ربّه، وکانت النتیجة أن قضی یوسف فی السجن بضع سنین.وکان سجنه درساً له.

المکان وتنوّعه الوظیفی فی قصّة «یوسف وزلیخا"

إنّ اختیار المکان فی العمل القصصی لایکون عبثیّاً، لأنّ الأماکن مرتبطة بالزمان

وبالشخصيّات؛ فقد يطرأ تحوّل على الشخصيّة نتيجة لتغيّر المكان أو الانتقال من مكان إلى آخر. وأهميّة المكان في الفنّ القصصي ترجع إلى ارتباط المكان بالوصف مثلما يرتبط الزمان بالسرد، ويؤكّد علاقة الشخصيّة بالمكان وارتباطها به.

١. المكان دوائر ومكوّنات: لقد أدّى المكان دوراً أساسيّاً في بداية القصّة، إلاّ أن دوره بدأ بالخوف مع بداية الحوار بين يوسف ويعقوب، إذ اقتصر هذا الحوار على محاولة إقناع الأب بعدم البوح بالرؤيا، لأنّه يخاف حسد الإخوة. وهناك حوار أشقّاء يوسف عندما أرادوا قتله أو طرحه في الجبّ. وقد أشار المولوي متأثرا بالقرآن إلى الصحراء واللعب وقرار الإخوة بقوله:

از پدر چون خواستند آن دادَران — تا بردنش سوی صحرا یک زمان
جمله گفتندش مینْدش از ضرر — یک دو روزش مهلتی ده ای پدر
تو چرا ما را نمی‌داری امین — یوسف خود بسپری با حافظین
تا بهم در مرجها بازی کنیم — ما در این دعوت امین و محسنیم

(مولوی، ١٣٨٤ش: ١٠٧٩)

نلحظ هنا أنّ الدائرة الكبرى في هذه المجال هي أرض الصحراء والمروج. اشارة إلى هذه الآية ﴿أَرْسِلْهُ مَعَنَا غَدًا يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ﴾ (يوسف: ١٢)

٢. مكوّنات الدائرة: تضمّ هذه الدائرة مجموعة من المكوّنات منها:

الف-الجبّ: إنّه مكان النفي والإبعاد ومكان البراءة والخلاص بالنسبة إلى إخوة يوسف، والمكان هو الذي أسهم في تحوّل مجرى الأحداث وتغيير حياة الشخصيّات، فهو مكان إنقلاب حياة يعقوب من فرح وأمان إلى حزن وشقاء، ومكان خلاص أبناء يعقوب ممّن سلب قلب أبيهم وأبعدهم منه حسب ظنهم، ومكان خلاص يوسف من غدر إخوته وحسدهم، وكذلك هو مكان تحوّل شخصيّة يوسف من ابن مدلّل إلى عبد يباع بثمن بخس ولكن بعد هذا البيع ما بعده! وقد حمل هذا المكان دلالة تؤكّد عزم الإخوة على الاجرام الحقيقي فهم أبناء يعقوب النبي. الجبّ الذي ببيت المقدس هو مكان الإبعاد، وهو دليل على عدم إقدام الإخوة على القتل إنما الاكتفاء بالنفي والإبعاد، والحجّة الفضلى هي: أكله الذئب. يقول المولوي:

يوسفان از مكر إخوان در چَه اند / كز حسد يوسف به گرگان مى‌دهند
از حسد بر يوسفِ مصرى چه رفت / اين حسد اندر كمين گرگى زفت
لاجرم زين گرگ يعقوب حليم / داشت بر يوسف هميشه خوف و بيم
زخم كرد اين گرگ و ز عذر لبق / آمده كه إنّا ذَهَبنا نستقبق

(مولوى، ۱۳۸۴ش: ۲۴۵)

- يُرمى أمثال يوسف فى الجب من خوف الإخوان الذين يسلّمون يوسف حسداً إلى الذئب. - فماذا جرى ليوسف المصرى من الحسد؟ هذا الحسد ذئبٌ ضخم مترصّد. - فلا جرم أنّ يعقوب الحليم كان دائم الخوف على يوسف من هذا الذئب. - الذئب الظاهر لم يقترب فى الأصل من يوسف، وهذا الحسد فى فعل الإخوة جاوز فعل الذئاب. - لقد طعنه هذا الذئب الباطن، ومن العذر اللبق جاء قائلاً: إنّا ذهبنا نستبق.

ما يصفه القرآن فى الجب والصحراء يستطيع القارىء أن يتخيّله، ويتخيّل يوسف فى الجب الذى يحتويه ظلامه الموحش، قد تهدأ خفقات قلبه المرتعشة عندما يذكر قوله: ﴿وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَاتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ﴾ (يوسف: ۱۰) وفى هذا دليل على عدم إقدامهم على القتل، بل النفى والإبعاد، وهذا يعنى أنّ الجبّ هو المكان المقترح للتخلّص من يوسف... فالجبّ رمز الابتلاء والانطلاق، فمنه كانت انطلاقة يوسف إلى دائرة ثانية،كان له فيها أيضاً محطّات متعدّدة.

ب. مصر: شكّلت أرض مصر المحطّة الثانية التى حطّ فيها يوسف رحاله، دون أن يكون له دور فى هذا الخيار، فالأقدار ساقته إلى هناك بقدرة الله، وكذلك عندما التقطه بعض السيّارة.وأرض مصر هى مكان المحنة الثانية، إذ ما كاد يخلد إلى حياة هادئة فى قصر العزيز حتى ابتدأت الأيام تحوك له محنة أخرى جاءته بسبب حسنه وجمال طلعته وأثرها فى مشاعر امرأة العزيز تجاهه، فشقى وتعذب بسبب هذا الحسن وتلك المشاعر، ولقى فيه ما لاقاه من عذاب السجن الذى كان أبرز مكونّات أحداث هذه الدائرة. أظهرت أرض مصر من خلال الأحداث التى دارت فوقها طبائع الناس هناك، كما أظهرت دور المرأة فى الحكم، وظهر الفساد الذى قوبل بالجرأة والحكمة والايمان. اتّضح الفساد من خلال امراة العزيز وشهواتها الجسديّة، وطريقة إظهار يوسف موضوع سمر بين نسوة

مصر. كانت دائرة الفساد تبدأ بها وبخيانتها لزوجها وانقيادها لرغبات جسدها وشهواتها، يضاف إلى ذلک ما مثّلته نسوة المدينة من استغلاليّة بتشويه سمعة القصر، وهذه الإساءة إلى زوج الملک تؤكد الغيرة الكامنة فى صدورهنّ، وتؤكّد أجواء الفساد. يقابل ذلک دائرة الحكمة والجرأة التى ظهرت من خلال حكمة يوسف فى ردع إغراءات امراة العزيز واعترافه بالحقيقة دون خوف. ظهرت حنكة المرأة بإتّهامها يوسف بالاعتداء عليها وإظهار غضبها. ومن هذا الكلام يظهر أنّ أرض مصر يحكمها رجل خاضع لأهواء زوجه ورغباتها بعيداً من الحقيقة. كما أنّ هذه الدائرة مثّلت تحوّلاً كبيراً فى شخصيّة يوسف، وأكّدت تحقيق نبوءة أبيه يعقوب فى كنعان عندما روى يوسف رؤياه. هى دائرة تحقّق الحلم واكتمال الشخصيّة وتأويل الأحاديث وإتمام النعمة. وشهرة يوسف بتأويل الأحلام أدّت إلى استلام زمام الحكم، وأصبح يوسف بين عشيّة وضحاها وزيراً مطلق اليد نافذ السلطان، ومقرّه ملتقى الوفود، وقد كان بالأمس سجيناً أسيراً، ومن قبل غلاماً يباع ويشرى.

قحط از مصرت برآمد اى عزيز قحط از مصرت برآمد اى عزيز

(مولوى، ۱۳۸۴ش: ۱۰۸۰)

– ظهر القحط فى مصر أيّها العزيز، فهيّا ولاتجز هذا أيها المليک.

هذه الدائرة مثّلت أرض الخصب، مع أنّ القحط قد يصيبها، والحلم والواقع أكّدا ذلک فكانت أعوام الجدب والقحط بين أعوام الخصب والغلال وصفاء العيش «فسبع سنوات تكونون فى أخصب تربة، تأتى فى أعقابها سبع شداد يظلّكم فيها الأمل وتكشف لكم الأيام عن سحاب خلّب ووميض خادع ينقص النيل فلا يفى بوعده...وتنحلّ عقد الامور، ويظلّكم عام خصيب تغاثون فيه من شدّتكم وتصلحون ما فسد من أموركم.» (جاد المولى، ۲۰۰۰م: ۹۳)

ج. بيت العزيز: يظهر دور هذا المكان عندما قامت زليخا بإغلاق الأبواب، واستطاع يوسف أن يفلت من يدها. وعندما توكّل يوسف على الله وتحرّک انفتح القفل والباب، وبيت العزيز هو المكان الأول بعد غياهب الجب، وفيه أحسّ يوسف بأنّه سيخلد إلى حياة هانئة هادئة. هذه البداية فى منزل العزيز كانت تمكيناً ليوسف حيث جُعل له مقام

عزيز هناک، وتعلّم تأويل الأحاديث وبرع في ذلک. وقد خصّ الله يوسف بمنزل كهذا فيه الخدم والحشم والأمر والنهي، ربّما لتدريبه على مباشرة السلطات ومهمّات المناصب في المستقبل، وهذا ما حصل، إلّا ان هذا المنزل مثّل وجود فئتين على أرض الواقع، وصراعهما يؤكّد مجموعة دروس ذات صلة بالنواحي الاجتماعيّة الأخلاقيّة، إذ مثّل القيم والأخلاق التي اعتمدها يوسف بتصرّفاته، كما مثّل الفساد والانحلال الخلقي من خلال تصرفات امراة العزيز تجاه فتاها. هي دروس أراد الله منها أن يفيد الناس من بعد يوسف بضرورة التمسّک بالمبادئ وعدم التخلي عنها، وعدم الانجرار وراء المصالح والشهوات.

گــر زليخــا بســت درهــا هــر طرف　　يافت يوســف هم ز جُنبِــش مُنْصَرَف
چــون تــوکل کــرد يوســف برجهيد　　بــاز شــد قفــل درو ره شــد پديــد
گــر چــه رخنه نســبت عالــم را پديد　　خيــره يوســف وار می‌بايــد دويــد
تــا گشــايد قفــل وره پيــدا شــود　　ســوی بيجايــی شــما را جــا شــود
آمــدی انــدر جهــان ای مُمْتَحَــن　　هيــچ می‌بينــی طريــق آمــدن

(مولوی، ۱۳۸۴ش: ۸۰۵)

– إذا كانت زليخا قد غلّقت الأبواب من كل جهة، ويوسف(ع) وجد من الحركة المنصرف. – عندما توكل يوسف على الله وتحرّک انفتح القفل والباب، واتّضح الطريق. – إن لم تكن فرجة واحدة ظاهرة وموجودة، فينبغي السعي، كما فعل يوسف. – حين يفتح القفل ويبدو الطريق، يصبح لک منفذٌ إلى اللامكان.– أيّها الممتحَن، لقد جئت إلى الدنيا، فهل تراک رأيت قطّ الطريق الذي جئت منه.

كان يوسفُ من أجمل البشر كما هو معروف، وكان كضَوءِ النَّهار ونور الشَّمسِ بحيث لايستطيعُ آدميٌّ أن يصِفَهُ. وهذا هو قصر العزيز، مكان جلوس الأشراف والماديّين الذين يحظون فيه بالجاه، فيه الكثير من خبايا النفس البشريّة. وقد أدّى هذا المكان دوراً كبيراً في تحوّل شخصيّة يوسف من إنسان مملوک إلى إنسان رفيع المستوى، نال إعجاب نسوة المدينة وعلى رأسهنّ زوج الملک، ثمّ إلى سجين معذّب ظلماً فإلى صاحب سلطان ونفوذ.

د. السجن: السجن مكان أساسى من دائرة مصر، لأنّه مكان المحنة الثالثة التى ابتلىَ بها يوسف. وهنا تظهر المفارقة، إذ كيف لإنسان أن يفضّل ما يكرهه الناس على ما تهواه النفس البشرية؟ وهذا ما أكّده يوسف بقوله: ﴿قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَى مِمَّا يَدْعُونَنِى إليه﴾ (يوسف: ٣٣) فرحلة السجن بدأت بعد محنة الإغراء التى رفضها يوسف، وغدا السجن مكان الإنسان المكشوفة براءته، وكان نجاة له من الفتنة التى تعرّض لها، هذا المكان الإجبارى المناقض للحركة والحريّة والدعوة إلى الله بين الناس أدّى دلالات كبيرة، وهذه الدلالات أفرزها الواقع الاجتماعى وحياة القصر بما فيها من مادية وبطش مقابل المصالح والفساد الأخلاقى. والملک مقتنع ببراءة المتّهم ومع ذلک يحكم عليه بالسجن، والمدة طويلة تُنسى فضيحة زوجه فى قصره مع أحد خدمها، فكان السجن عقاباً للبرىء، ومكان صاحب المبدأ الثابت. من هذا السجن كانت انطلاقة الدعوة حيث بدأ يوسف بدعوة صاحبيه فى السجن ومن معهم إلى عبادة الله، فالسجن لم يستطع أن يقف حائلاً دون تحقيق هدفه ونشر دعوته. نجد هنا إشارة إلى ضغط امرأة العزيز على يوسف وفى النهاية ينتهى بسجنه بقوله تعالى على لسان امرأة العزيز: ﴿وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلْ مَآ آمُرُهُ لَيُسْجَنَنَّ﴾ (يوسف: ٣٢) يقول الشاعر:

آنچنان كه يوسف از زندانيی	با نيازی خاضعی سعدانيی
خواست ياری گفت چون بيرون روی	پيش در كار گردی مستوی
ياد من كن پيش تخت آن عزيز	تا مرا او واخرد از حبس نيز
كی دهد زندانيی در اقتناص	مرد زندانی ديگر را خلاص
زان خطايی كامد از نيكو خصال	ماند در زندان ز داور چند سال
پس ادب كردش بدين جرم اوستاد	كه مساز از چوب پوسيده عماد

(مولوى، ١٣٨٤ش: ١١٠٧)

- مثل يوسف الذى طلب العون من سجين بضراعة وخضوع وتذلّل. - طلب العون وقال: عندما تخرج تستوى أمورک عند الملک. - أذكرنى أمام عرش ذلک العزيز، حتّى يخلّصنى أيضاً من هذا السجن. - متى يخلّص سجين فى الأسر سجيناً آخر! - سبب ذلک الذنب الذى بدر من حسن الخصال، بقى فى السجن بحكم الإله بضع سنين. - ثم

أدّبه الأستاذ لهذا الجرم قائلاً له: لا تجعل لک عماداً من خشب الباب المنخور.

فيوسف عليه السلام يعرف أنّه من البشر؛ وإنْ لم يصرف الله عنه كيدهُنَّ؛ لاستجاب لغوايتهن ولأصبح من الجاهلين الذين لا يلتفون إلى عواقب الأمور. (الشعراوی، ج١١، ١٩٩١: ٦٩٤٤) ومع أنّ السجن أمر كريه تأباه النفس الإنسانيّة؛ إلّا أنّه قد فضَّله على معصية خالقه، ولجأ إلى المُربِّی الأول، لتأتی الاستجابة منه سبحانه.

هـ . المقرّ الذی جلس فيه يوسف حاكماً: تسير الأحداث فی هذه القصّة وفق أمكنة متنوّعة فی دلالاتها، وقد أسهمت هذه الأماكن إلى حد ما فی التأثير فی شخصيّة يوسف وفی بعض التحوّلات التی طرأت عليه. وإتمام النعمة على يوسف كان بتبوّئه مقاليد الحكم فی القصر وجمعه بأهله تحقيقاً لنبوءة أبيه يعقوب. القصر الذی كان فيه يوسف خادماً مملوكاً كان رمزاً للفساد والانحلال الأخلاقی والظلم فی الحكم، ولكنّ المكان الذی جلس فيه يوسف حاكماً بات رمز العدل والمساواة والعفو عند المقدرة، والتسامح بعيداً عن روح الانتقام، ومقرّ يوسف بعد سجنه بات مكان الائتلاف العائلی وجمع ما تفرّق من قبل وما فرقته الأحقاد والغيرة، وهو مكان جمع يوسف بأهله كلّهم. يقول المولوی:

نموديم تمكين يوسف بسی — چو او در زمين نيست ديگر كسی

بود هر كجا رای كامش بود — مراد دل از تمامش بود

(مولوی،١٣٨۴ش: ١٩٠)

- لقد مكّنّا ليوسف كثيراً،فلم يكن مثله فی الأرض شخص آخر- تحقّق له كلّ ما يريد، وتمّ له منّا مراد قلبه.

أنعم الله على يوسف نعمة جليلة، فجعل له سلطاناً وقدرة فی أرض مصر، فأدار شؤون مصر بصورة حازمة عادلة؛ واتّخذ لنفسه غير مكان للإقامة. ﴿وَكَذالِکَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِی الأَرْضِ يَتَبَوَّأُ مِنْهَا حَيْثُ يَشَآءُ﴾ (يوسف: ٥٦) نفهم من هذا أنّه جعل لنفسه بيتاً فی أكثر من مكان؛ ولايَظُنَّنّ ظَانٌّ أنّ هذا لَوْنٌ من اتّساع أماكن التَّرَف. عندما ننظر اليه بعيون تكشف حقيقة رجال الإدارة فی بعض البلاد؛ فما أنْ يعلم المسؤولون بوجود بيت للحاكم فی منطقة ما حتّى يزوروه؛ وتراهم يعتنون بالمنطقة التی يقع فيها هذا البيت.

وهذا ما نراه في حياتنا المعاصرة، فحين يزور الحاكم منطقة ما فَهُمْ يُعيدون رَصْف الشوارع؛ ويصلحون المرافق. ويوسف المُمكّن في الأرض له مسكن مجاور له؛ وسيجد عناية الجهاز الإداري حيثما ذهب. وهنا سنجد الإحسان يُنسب إلى يوسف؛ لأنه حين أقام لنفسه بيتاً في أكثر من مكان، انعكس ذلك إيجابيّاً على قاطني الأمكنة التي له فيها بيوت؛ بارتفاع مستوى الخدمة في المرافق وغيرها. وسبحانه يجازي المحسنين بكمال الأجر وتمامه، وقد كافأ يوسف عليه السلام بالتمكين في السلطة مع محبة من تولّى أمرهم. (الشعراوي، ج١١، ١٩٩١م: ٧٠٠٣)

وقد ظهر المكان في قصّة يوسف من خلال مستويات هي: مستوى الواقع والوهم، ومستوى المكان المعادي والأليف.

١. المكان الواقعي والمكان الوهمي: إنّ سعي المولوي إلى الالتزام بقضايا تتناول الدعوة ونشرها والاصلاح العقائدي والفكري والاجتماعي والصلاح الشامل عن طريق أفكاره، كان السبب في اعتماد عالم الواقع والانطلاق منه، بعيداً من الوهم والخيال، خصوصاً فيما يتعلّق بحياة الأنبياء والرسل، وبهذا نجد المكان نفسه واقعيّاً بالنسبة إلى جماعة، ووهماً بالنسبة إلى جماعة أخرى. أمّا في قصّة (يوسف وزليخا) فإنّ الأماكن فيها قد ظهرت على حقيقتها، واعتمدت عالم الواقع بوصفه مرجعاً لأحداث حصلت في الحقيقة وهي في صلب تطلّعات النفس البشريّة. توزّعت أمكنة القصّة بين بلاد الشام وأرض مصر، وذلك من أجل إكسابها البعد الواقعي، هناك بيت يعقوب أو (كلبه أحزان) يعني: (بيت الأحزان) وما يحويه من عائلة متنوّعة الأفكار مختلفة الطباع. وليس غريباً على بيت فيه هذا العدد من الأبناء أن لا يكون بمنأى عن مشاعر الغيرة والحسد التي تنتاب بعضهم. ومن الأمكنة التي ذكرت الجب، ذاك المكان الواقعي لبعث الحياة لا لسلبها، كما حاول إخوة يوسف. ثمّ هناك منزل العزيز وما فيه من مشكلات أخلاقيّة وفساد بين غرفه وحناياه، يضاف إلى ذلك السجن الذي أخذ صبغة الواقع بما ضمّه بين جدرانه من أناس مظلومين ومن أحداث تحصل في داخله. إنّ أسماء هذه الأماكن كلها هي من صميم الواقع، وهي موجودة فعلاً في العالم الحقيقي على الأرض؛ وقد ذكر مولوي أسماء مثل مصر وچاه (الجب) وزندان (السجن) وقصرالعزيز، وهذا ما جعل قصّة يوسف في

صميم الواقع الإنساني، لما تناوبها من أحداث تتعلّق بالنفس البشريّة، مسرحها أماكن من عالم الواقع، وشخصيّاتها تتنوّع بطبائعها وطرائق تفكيرها ومعتقداتها، وأحداثها تنطلق من الواقع الإنساني، بكلّ تعقيداته وتشعّباته.

٢. المكان المعادي والمكان الأليف: إن تحديد موقع الأمكنة في قصّة «يوسف وزليخا» بين معادية وأليفة يكون انطلاقاً من مواقف الشخصيّات وعلاقتها بهذه الأمكنة ونظرتها إليها، فهناك أماكن أليفة في القصّة تكون مدعاة للراحة والاستقرار عند الشخصيّة، وأماكن غير أليفة لا تألفها الشخصيّة بل تنفر منها. وفي قصّة يوسف نجد بيت يعقوب المكان الأول، حيث يشكّل مكاناً أليفاً للجميع بدءاً بيوسف إلى بنيامين إلى إخوتهما، حيث يسعى الأفراد جميعاً إلى جعله المكان المحبوب والمشتهى. المكان الذي قصده إخوة يوسف للكيد به بعيداً من عيني أبيه بات يمثّل المكان الأليف بالنسبة إلى الإخوة، أمّا لدى يعقوب فإنه كان رمز المكان المعادي المكروه، لأنّه سبّب حزناً وكمداً ليعقوب. أما بالنسبة إلى يوسف فإنّه كان رمز الخوف والعذاب، ورمز النفي والإبعاد وفقد عطف الأب، فمكان القوّة والانتصار بالنسبة إلى الإخوة كان مكان الضعف والشعور بالخيبة عند يوسف. وهناك قصر العزيز الباعث على الراحة والرفاهية لساكنيه، هذا المكان تحوّل من مكان أليف محبوب إلى مكان معاد، حيث تكشّفت ليوسف فيه مظاهر الفساد والخلاعة والانحلال الأخلاقي، والمعصية التي يدعو للابتعاد منها ومحاربتها. إنّه المكان المكروه الذي انطلق منه إلى مكان معاد مكروه آخر هو السجن، وقد استطاع يوسف أن يحوّله إلى مكان قابل لتحقيق الطموحات ونشر الدعوة، وهكذا تحوّل السجن عند يوسف من عالم ضيّق محدود إلى عالم يرى فيه إمكان تحقيق الدعوة ونشرها. وهكذا فإنّ ثنائيّة المكان تكشف عن قيمته في صنع الأحداث وإبراز دلالاتها، والمكان في قصّة يوسف أدّى دوراً كبيراً في صنع الحدث، ونهضت الشخصيات بدورها في تحديد طبيعة ذلك المكان.

النتيجة

استعرضت هذه الدراسةُ قصةَ يوسف التي وردت مرتّبة ترتيباً مسلسلاً في كتاب

الله العزيز، فهى لاتخرج عن الإطار العام لقصّة غيره من الأنبياء. فقد تعرّفنا فى قصّة يوسف على حجم معاناته فى رقّه وعبوديّته، ثمّ فى السجن، ثمّ فى قصر العزيز، وكذلك بعد أن تسلّم مقاليد السلطة فى مصر، وأدركنا مدى الضغوط التى مارستها امرأة العزيز، إرضاء لشهواتها الجسديّة الرخيصة. ومع ذلك رأيناه متمسّكاً بأخلاق الأنبياء، فلم يخضع للضغوط ولم يتراجع عن إنسانيّته الرفيعة. وفى اختيارنا للنماذج التى تمثّل القصّة الفارسيّة، رأينا فيها مدى التأثير الذى تركته القصّة القرآنية فى القصّة الفارسيّة عند مولانا، وهذا التأثير تناول المفاصل الرئيسة التى يقوم عليها البناء القصصى، منها بناء الشخصيّات، والمنظور القصصى الذى عبّر السرد عنه، وكذلك الدور الذى نهض به كلّ من الزمان والمكان، يضاف إليهما البعد التعليمى والأخلاقى الذى تضمّنتهما تلك القصص. لم تكن شخصيّة يوسف عند مولانا بعيدة من تلك التى لحظناها فى القصّة القرآنيّة، لجهة الممارسة الفعليّة للدعوة، أو للسمات التى مكّنتها من القيام بدورها على الوجه الأكمل. وإذا ما لحظنا شيئاً من التمايز أو التعديل، فإنّ ذلك لا يتعدّى الشكل الخارجى، من غير أن يتضمّن تغييراً جوهريّاً فى بناء الشخصيّة القصصيّة. لاتخلو قصّة "يوسف وزليخا" المنظومة شعراً من تأويلات رمى إليها الشاعر، وهى تفتح الباب أمام قراءات جديدة لقصّة كفاح النبى يوسف (ع) فى سبيل الايمان بالله وتوحيده، من غير أن تخرج عن المرتكزات الرئيسة التى يعرفها القارىء، وهذه التأويلات لا تبتعد من الإطار الدينى الذى يضع الأخلاق والقيم فى المقام الأول، من أجل بناء الإنسان الحقيقى، كما أراد الله له أن يكون. إنّ المولوى الذى نظم قصّة "يوسف وزليخا" قد استوعب الدروس والعبر التى جاءت بها سورة يوسف فى كتاب الله، وحاول، مستعيناً بما أوتى من الموهبة والثقافة، أن يقدّم للقارىء الإيرانى، بأسلوب يتوافق مع الواقع الثقافى الإيرانى، قصّة المؤمن بالله الذى تحلّى بأروع القيم الأخلاقيّة وأنقاها. ما قلناه عن بناء الشخصيّة فى القصّة الفارسيّة والدور الذى نهضت به فى بنية القصّة ينطبق على بناء الزمان والمكان، لجهة التأثّر من القصّة القرآنيّة، فالأمكنة واقعيّة فى كلّ من القصّتين، وفعل الشخصيّة فى المكان والزمان يكاد يكون هو نفسه، وهذه الأمكنة تسهم فى الكشف عن جانب من جوانب الرؤية إلى دور القصّة فى التعليم والتهذيب وترسيخ الإيمان فى النفوس.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن الأثير، نصرالله بن محمد. ۱۹۹۵م. *المثل السائر فی أدب الکاتب*. تحقيق محمد محی الدين عبدالحميد. بيروت: المكتبة العصرية.

ابن كثير، أبو الفداء. ۱۹۹۹م. *تفسير القرآن العظيم*. المدينة المنوّرة: دار طيبة للنشر والتوزيع.

بدوی، أمين عبدالمجيد. ۱۹۸۱م. *القصة فی الادب الفارسی*. بيروت: دار النهضة العربية.

براون، إدوارد. ۲۰۰۱م. *تاريخ الأدب فی إيران من الفردوسی إلی السعدی*. القاهرة: الثقافة الدينية.

بستانی، محمود. ۱۳۸۲ش. *البلاغة الحديثة*. قم: دار الفقه.

بكر، أيمن. ۱۹۹۸م. *السرد فی مقامات الهمذانی*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

جاد المولی، محمد أحمد. ۱۳۸۰ش. *قصص قرآن*.ترجمه مصطفی زمانی. تهران: نشر پژواک انديشه.

جاد المولی، محمد أحمد. ۲۰۰۰م. *قصص القرآن*. بيروت: دار الكتب العلمية.

تلميذ، حسين. ۱۳۷۸ش. *مرآة المثنوی*. تحقيق بهاء الدين خُرمشاهی. تهران: نشر گفتار.

الخالدی، صلاح. ۱۹۹۸م. *القصص القرآنی*. دمشق: دار القلم.

زراقط، عبدالمجيد. ۱۹۹۹م. *فی بناء الرواية اللبنانية*. بيروت: منشورات الجامعة اللبنانية.

الشعراوی، محمد متولی. ۱۹۹۱م. *تفسير الشعراوی*. قاهره: مطابع أخبار اليوم.

شلبی، محمود. ۱۹۷۴م. *حياة يوسف*. بيروت: دار الجيل.

شيخ أمين، بكری. ۱۹۹۴م. *التعبير الفنی فی القرآن*. بيروت: دار العلم للملايين.

الطبری، محمد بن جرير. ۲۰۰۰م. *جامع البيان فی تأويل القرآن*. تحقيق أحمد محمد شاكر. بيروت: مؤسسة الرسالة.

عبد الله، عدنان خالد. ۱۹۸۶م. *النقد التطبيقی التحليلی*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

عبدالعال، محمدقطب. ۲۰۰۶م. *من جماليات التصوير فی القرآن الكريم*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عريان عبداللطيف، هدی. ۲۰۰۵م. *الشخصية النسائيةفی القصة القرآنية*. دمشق: دار غار حراء.

علوب، عبدالوهاب. ۱۹۹۳م. *القصة القصيرة فی الأدب الفارسی*. القاهرة: المكتبة الثقافية.

فروزانفر، بديع الزمان. ۱۳۵۴ش. *زندگانی مولانا جلال الدين محمد بلخی*. تهران: لانا.

فروزانفر، بديع الزمان. ۱۳۸۵ش. *احاديث وقصص مثنوی*. تهران: انتشارات اميركبير.

قاسم، سيزا. ۱۹۸۵. *بناء الرواية*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

القاضی، محمد. ۲۰۱۰م. *معجم السرديات*. مجموعة من المولفين تحت إشراف محمد القاضی. بيروت: دار الفارابی.

القطان، مناع. ١٩٩٤م. *مباحث فى علوم القرآن*. بيروت: مؤسسة الرسالة.
قطب، سيد. ١٩٦٦م. *التصوير الفنى فى القرآن* . القاهرة: دار الشروق .
قطب، سيد. ١٩٩٥م. *فى ظلال القرآن*. القاهرة: دار الشروق.
كامل حسن، محمد. ١٩٧٠م. *القرآن والقصة الحديثة*. بيروت: دار البحوث العلمية.
كفافى، محمد عبدالسلام. ١٩٧١ م. *فى الأدب المقارن*. بيروت: دار النهضة العربية.
مرتاض، عبد الملک. ١٩٩٨م. *فى نظرية الرواية*. الكويت:عالم المعرفة.العدد(٢٤٠).
المحمدى الاشتهاردى، محمد. ١٩٩٨م. *قصص المثنوى*. بيروت: دار الرسول الاكرم.
مولوى، جلال الدين. ١٣٨٤ش. *مثنوى معنوى*. تحقيق مهدى آذريزدى. تهران: انتشارات پژوهش.
مولوى، جلال الدين. ١٤١٨ق. *مثنوى معنوى الكتاب الثانى*. تحقيق: إبراهيم الدسوقى.
نديم، دعكور ١٩٨٦م. *تنقية الرواية*. بيروت: جامعة القديس يوسف.